



من
ملف المسرح المصرى
فى الستينات والسبعينات

صافى ناز كاظم

الدار المصرية اللبنانية



**من ملف المسرح المصرى
فى الستينات والسبعينات**

الدار المصرية اللبنانية

16 ميد الخالق شروت- القاهرة

هاتف : 3923825 - 3936743 - فاكس : 3999618 - ص.ب 2622

e- mail: ALMASRIHRASHAD@LINK.NET

تجهيزات فنية : آل سمراء ت : 3143632

طبع : أصيون ت : 7944356 - 7944517

رقم الإيداع : 2003 / 11770

الترقيم الدولي : 6 - 811 - 270 - 977

جميع حقوق النشر محفوظة

الطبعة الأولى: جماد الثاني 1424 هـ أغسطس 2003 م

من ملف المسرح المصرى فى الستينات والسبعينات

صافى ناز كاظم

الدار المصرية اللبنانية

الإهداء

إلى طلائع المسرح الشابة في مصر والوطن العربي

صافي نازك اظم

المحتويات

٩	مقدمة «سيرة ذات ثقافية»
٢٧	١- مسرحية «شهر زاد»
٣٣	٢- مسرحية «الإنسان الطيب»
٤١	٣- مسرحيتا «مأساة العلاج» و«الأسلاف يتميزون غيظا»
٥١	٤- مسرحية «آه يا ليل يا قمر»
٦١	٥- مسرحية «الزير سالم»
٦٩	٦- مسرحية «الغائب»
٧٧	٧- مسرحية «حاملات القرايين»
٨٥	٨- مسرحية «حكاية شركان فى بيت زارا»
٩٩	٩- مهرجان الإسكندرية لفرق المحافظات (١)
١٠٧	١٠- مهرجان الإسكندرية لفرق المحافظات (٢)
١١٥	١١- مسرحية «ليلة مصرع جيفارا»
١٢٣	١٢- مسرحية «تحت المظلة»

- ١٣- مسرحية «الهلافت» ١٣٣
- ١٤- مسرحية «يا سلام سلم الحيفة بتكلم» ١٤٣
- ١٥- مسرحية «الغول / أنجولا» ١٥٣
- ١٦- مسرحية «الجنس الثالث» ١٦٣
- ١٧- مسرحية «ملك الشحاتين» ١٧٣
- ١٨- مسرحية «النار والزيتون» ١٨٧
- ١٩- مسرحية «ثورة الزنج» ١٩٥
- ٢٠- مسرحية «سر الحاكم بأمر الله» ٢١٣

مقدمة

سيرة ذات ثقافية

عام ١٩٥٤ التحقت بكلية الآداب جامعة القاهرة بقسم الصحافة الذى كان قد أنشئ لأول مرة فى ذلك العام. وكنا دفعة جامعة من الطلبة والطالبات، وقرر معظمنا أن الدراسة النظرية بالقسم لن تعلمنا الصحافة كما نريدها، وانقسمنا مجموعتين رئيسيتين: واحدة اختارت التدريب فى مدرسة روز اليوسف، والأخرى اختارت مدرسة أخبار اليوم. وكنت واحدة من المجموعة التى التحقت بمدرسة أخبار اليوم عام ١٩٥٥. ولم يكن الاختيار على أساس سياسى، بل على أساس مهنى محض، إذ كان المهم فى ذلك الوقت هو: كيف نتعلم صناعة الصحافة ونكوّن لأنفسنا أسلوباً فى التحرير الصحفى؟ وظللت مع مجموعتى نعمل بأخبار اليوم عامين مجاناً، ونحمد الله أن أصحاب الدار قد أعفونا من مصروفات الدراسة، إلى أن تم تعييننا عام ١٩٥٧ بمرتب قدره خمسة جنيهات شهرياً. وأصبحت الدراسة بالجامعة فى قسم الصحافة، بالنسبة إلينا، ثانوية إلى جوار خبرتنا فى

الممارسة الفعلية للعمل الصحفى . ومنحنى تخرجى فى الجامعة عام ١٩٥٩ شهادة ليسانس فى الصحافة لم تقنعنى . وكان عملى الصحفى فى تلك الفترة قد تكشف لى كذلك وبدا ضحلاً ومزيف البريق . لذلك ألحّت علىّ فكرة الرحيل فى الدنيا الواسعة للدراسة وامتحان النفس . وشجعنى قبولى للدراسة فى جامعة كانساس الأمريكية على السفر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٦٠ ، وكان قد تم قبولى للدراسة الماجستير فى الصحافة ، لكننى راجعت نفسى وقلت : «مصر بحاجة إلى ناقد مسرحى . كل الذين يكتبون النقد المسرحى فى مصر غير متخصصين ؛ سأصنع من نفسى ناقدة مسرحية لمصر !» - وأرجو من القارئ ألا يتسم ، فهكذا كان جيلنا يتكلم عندما كان يريد أن يحدد مستقبله ؛ كانت مصر فى تلك السنوات العشر الأولى لما أردناها ثورة ١٩٥٢ ، كانت مصر ابتنا العروس البهية التى نريد أن نجلب لها - لو شاءت - حليب العصفور . كنا نريد أن نزوقها ونجملها ونجهزها بكل ما ينقصها . وكانت مصر ينقصها الناقد المسرحى المؤهل حقاً لحمل مسئولية دفع النهضة المسرحية المرجوة لبناء وقيادة ما أردناه ليكون المجتمع الثورى الجديد .

كان النقاد الفنيون صنفين :

١- صنف المرحوم جليل البندارى ومن يندرج تحته : وهو صنف كان - ولا يزال - يستند إلى معايير اعتباطية فى قبوله أو رفضه للعمل الفنى ، مستخدماً خفة دمه - إن توفرت لديه - فى تمرير وتبرير

مغالطاته، ولا يتورع وهو فى حالة حماسه - وقد أخذته العزة بالإثم - أن يستخدم أفحش القول والإرهاب - إذا اقتضى الأمر - ومثل هذا الصنف من النقاد كان - ولا يزال - شديد الثقة بنفسه، لا يحجم عن إبداء رأيه دائماً، ومن فوره، وفى كل شىء!

٢- أما الصنف الثانى فكان النقيض: كان يلبس أكاديميته ويحكم ربطها جيداً حول عنقه حتى تخرج أفكاره وآراؤه مشنوقة تماماً بالمصطلحات. وكلما خلت كلماته من الروح كان اغتباط الناقد بمقدرته كبيراً، وذلك على أساس الاعتقاد السائد أن الروح والحيوية وخفة الظل تتنافى مع الأكاديمية؛ فالجهامة - كما يعتقدون - والجفاف ألبق بالأكاديمي. والعجيب الذى كان يسترعى انتباهي أنه رغم هذا «التأكدم» الشكلي الذى كان يحرص عليه هؤلاء النقاد - وما يزالون - كانوا يقعون فى خطأ علمي رهيب، وهو: خلطهم بين «الأدب» و«المسرح». هذا الخطأ الذى كان يجرحهم دائماً إلى التمرکز عند خط دفاعهم الأول والأخير، وهو: «النص» المدون لغرض العرض المسرحي، ولو كان «النص» فى عرف البداة المسرحية مجرد عنصر غير جوهري فى الكيان المسرحي!

ما علينا. قررت أن أعد نفسى لأكون «الناقد المسرحي» كما يجب أن يكون ولو لمرحلة ما يطورها من بعدى جيل آت ثم جيل آت بعد الآتى، يكون إعداد الناقد المسرحي خلال السنوات قد تم فى تشكيل سليم. وكان على أن أحصل من جامعة كانساس على معادلة

ليسانس فى الفنون المسرحية. وهكذا أنفقت العامين ١٩٦٠ - ١٩٦٢ فى دراسة أساسية وتحضيرية، كان أغلبها دراسة عملية فى «الورشة» لكيفية صناعة العرض المسرحى وإقامته كائنًا حيًا يقف على خشبة المسرح وليس كلمات مدونة بين صفحات كتاب، بعدها صرت مؤهلة لمتابعة الدراسة العليا نحو التخصص فى ممارسة النقد المسرحى. لكننى لم أستطع أن أتابع الدراسة من فورى. كان علىّ أن أنفرغ للعمل عامًا كاملاً حتى يمكننى سداد ديون دراستى فى كانساس، فقضيت عام ١٩٦٢-١٩٦٣ أعمل بمدينة شيكاغو، وأقرأ وأسمع وأشاهد بنهم كل ما كان علىّ أن أعرفه فى الفن والثقافة: من الجديد الذى كان علىّ أن أواكبه، إلى القديم الذى كان علىّ أن أعرفه. ثم رحلت إلى مدينة نيويورك - (١٩٦٣-١٩٦٦) - حين تم قبولى بقسم الدراسات العليا للفنون المسرحية بجامعة نيويورك. استغرقت دراستى عامين، كنت أجمع فيهما بين عملى الصباحى الذى كان يستغرق منى ثمانى ساعات يومياً، ودراستى المسائية بالجامعة التى انتهت بحصولى على ماجستير فى نقد المسرح صيف ١٩٦٦.

فى ذلك الصيف، وبعد ست سنوات كاملة من الغربة والكدر والعمل والتأمل والدراسة، شعرت أننى فضجت ثقافياً بما يكفى لأعود إلى مصر وأهديها نفسى وأقول لها: «كل هذا التعب كان لك ومن أجلك».

كان الأستاذ أحمد بهاء الدين قد تسلم حديثاً مسئولية إحياء عظام مجلة «المصور» - بإذن الله - وهى رميم. وقبل عودتى إلى القاهرة كان انفصالى العقلى والنفسى والثقافى والروحى عن مدرسة «أخبار اليوم». وكنت أبحث عن أرض جديدة أبدأ عليها مسئوليتى النقدية المختلفة عن السائد والمصطلح عليه. وكان منطقياً أن أتوجه للعمل تحت رئاسة الأستاذ أحمد بهاء الدين فى مجلة المصور (١٩٦٦-١٩٧١)، وكانت مجلة المصور تحت رئاسته قد تحولت - صحفياً - من جثة ميتة إلى «كبرى المجلات المصورة». وكما كان هو يحاول إحياء جثة «المصور»، كنت أحاول أن أقدم رؤيتى لما يجب أن يكون عليه الناقد المسرحى. وكان جهدى يتركز فى التأكيد على البديهية: أن «المسرح» ليس «الأدب». وأنه ليس هناك كاتب مسرحية Playwriter، بل صانع مسرحية Playwright يصنع أو يبنى أو ينشئ معتمداً على تركيب وتجميع عناصر متعددة مثل صانع السفينة، وكنت أدعو أن يجعلنا هذا التصور نعيد النظر فى كثير من الاصطلاحات والمقولات التى يتم تداولها. فكثيراً ما نسمع من يقول: «لقد قرأت المسرحية الفلانية» أو «قرأت مسرح فلان»، وهذا قول غريب وطارئ على مفهوم المسرح، لأنك لا يمكن أن تقرأ مسرحية! هل تستطيع أن تقول «لقد قرأت سيمفونيات لبيتهوفن أو لغيره» رغم أنها كلها مدونة على ورق؟ لا يمكن! أنت تقول: استمعت إلى سيمفونيات، وتعرف أنها دوتت ليقراها قائد الفرقة

السيمفونية، ومن ثم لتوزع على العازفين لكى تصل إلى معزوفة مؤداة على مسرح أو من خلال أسطوانة أو شريط مسجل، وهكذا يكون التقاؤك بالعمل الموسيقى. كذلك المسرح، إنك عندما تكفى بقراءة مسرحية تكون قد أجهضت جنيناً من رحمته: لن يكون بأية حال مخلوقاً بين يديك، بل دماً مسفوحاً لمشروع مخلوق. فقراءة ما دون المؤلف المسرحى لا تعطينا الصلاحية لفهمه أو الحكم عليه؛ إذ تظل العملية المسرحية ناقصة ولا يمكننا الحكم عليها ما لم نضعها - كالسفينة - فى بحرهما، ونراها كيف تسير، وهل تألفت مع الماء أم أنها لم تطف وغرقت؟ وكنت أتثبت بتعريف المسرح كما حدده أحد ثوار المسرح، وهو المخرج الإنجليزي بيتر بروك، الذى يرى أن المسرح يعنى بكل تبسيط: خشبة مسرح، مساحة فارغة. . أى مساحة فارغة يمكن أن تتيح لنا مكاناً يقف عليه مؤد، ويكون هناك جمهور، ويكون هناك محور لمضمون يهم هؤلاء الناس، فيتسم من خلاله التواصل بين المؤدى والمتفرج. وهذا التعريف لبيتر بروك يتلاقى كذلك مع رجل المسرح العالمى جروتوفسكى حين استخدم منهاجه الـ "Via Negativa"، وهو الحذف أو الإلغاء، معلناً أننا بحاجة ملحة إلى تخليص المسرح من أثقاله الدخيلة عليه وطرح الأسئلة:

- هل يمكن أن يكون هناك مسرح بدون متفرج؟

الإجابة: لا.

- مسرح بدون ممثل؟

الإجابة: لا.

- مسرح بدون نص مسرحي؟

الإجابة: نعم!

- بدون ديكور؟ بدون إضاءة؟ بدون موسيقى؟

الإجابة: نعم، نعم، نعم.

إذن كل شيء تقريباً مما نعرفه عن المسرح الآن يمكن حذفه أو إلغاؤه، إلا الممثل والمساحة الفارغة والمتفرج، والمضمون الذى يتمحور حوله هذا اللقاء بين المؤدى والجمهور.

لم يكن تشبى بهذا التعريف للمسرح يدفعنى إلى إهمال النص كلية، لكنه كان يُدعمنى فى رفع راية: أن المخرج هو مؤلف العرض المسرحى الذى يكون النص جزءاً من تكوينه، وأن للمخرج الصلاحية الكاملة فى التصرف مع النص بما يراه ضرورة لمصلحة العرض مسرحياً. وكان هذا التعريف يدعمنى كذلك فى الدعوة إلى استقلال الناقد المسرحى عن الناقد الفنى العام والناقد الأدبى المشغول بالكلمة المكتوبة للقراءة والمعنى بتوجه كامل مقصور على الكاتب أو المؤلف فقط. وكنت أتمنى أن تستخرج حركة استقلال «الناقد المسرحى» جنودها من مسرحيين عملوا بالإخراج وشاركوا فى صناعة

العرض المسرحى، مستنبتين من أرضيتهم المسرحية لغتهم الواعية والمدركة للعملية المسرحية، رافعين الشعار: «دعوا المسرح يتحدث بلغته»، فعبّر نقاد كهؤلاء فقط يمكن لحركة مسرحية فى بلادنا أن تنبثق متفجرة بالخصوبة والوعى والابتكار، قادرة على حفر مجرى لمسرح يخصصنا: نتأصل به ويتأصل بنا، ويتصاعد فى تطور لإثراء التعبير عن الحق والخير والجمال.

وكان من المنطقي - وقد اتخذت هذا الموقف المبدئى مسرحياً - أن تتوحد لغتى مع المخرج المسرحى صاحب العرض المسرحى أكثر من توحيدها مع الكاتب المسرحى الذى كان ولا يزال يعد نفسه أديباً بالدرجة الأولى. وكان من النتائج المنطقية - والحال هكذا - أن يكون النقاد بصفيتهم: «الجليبنداريون» و «الأكاديميون» أو «التأكدمون» الذين يسمحون لأنفسهم بالاعتداء على المسرح بالنقد والتقييم، كان من الطبيعى أن يكونوا بأكملهم فى ناحية، وأكون وحدى فى الناحية النقيض - أنا والمسرحيون والوعى المسرحى وجنود الحلم الثورى - غرباء لا يحمينا سوى العناد وقوة المبدأ. ورغم صعوبة موقفى هذا، إلا أنني كنت سعيدة غاية السعادة أنني مع كونى أقلية كنت قادرة على الاستمرار فى المواجهة وخوض المعركة وإزعاج الخصوم. وكنت أسمى نفسى «الناقدة المحاربة»، وأحياناً «مقاتلة فى الأحرار والغابات». وفى كل الأحوال كنت واحدة من جنود الحلم الثورى، أخوض معركة الشكل المسرحى، واللغة المسرحية، وتصحيح

المغالطات والمفاهيم المليئة بالخزعبلات عن المسرح كإطار مستقل للتعبير الإنسانى. وكنت خلال المعركة قد حددت انحيازى الكامل لصالح المستضعفين ضد كل قوى وأشكال الاستكبار والمستكبرين: المفسدين فى الأرض. وكانت سنوات الستينات - تلك الشهيرة بكونها: فترة الانتعاش للمسرح المصرى - هى فى الواقع سنوات الصراع الذى خاضه جنود الحلم الثورى لجمع لطع دودة الثورة، حيث كانت الدودة هى: الانتهازية والزيف والكذب والدجل، والسياسة السياسية، والسياسة السراية التى أنتجت الهوة المخيفة بين القول والفعل، والانفصام بين الشعار المعلن والتطبيق الواقع، ثم كانت الدودة هى: المنهج الإجرامى الذى تبلور وشاع وناء بكلكله على صدر الإنسان المصرى الباسل الوديع.. منهج القمع والإرهاب.. منهج قطع الألسنة وجذع الأثوف وسحق الكرامة الحرام للمواطن، منهج السجن والاعتقال والتعذيب للشبهة وللقنّة ولرقّة الرمّش فى العين.

نعم. كانت الستينات فترة انتعاش للمسرح المصرى، وهذا يعنى أن هناك كانت تجرى - رغم كل شيء - حياة نابضة تحركها دماء ثورين أصلاء، ثم بدأ المسرح يذوى ويتزوى مع مرور السبعينات، وكان هذا دليل أن الموت خيم وانتشر جناحاه القاتمان.

والحياة النابضة لا تعنى أن كل شيء على ما يرام، لكنها تعنى أن

الحركة مستمرة، وأن جنود الثورة من أجل إعلان الحق واختير
والجمال ما يزالون فى الساحة - وإن سقط منهم الشهداء - وأنهم
مسيطرون فى مواقع صراعهم لتسود رؤيتهم الإنسانية لصالح الإنسان
ضد تخلف ورجعية قوى الاستكبار ورؤيتها لغير صالح الإنسان،
وللتمسك بالمكتسبات الشعبية لتحويلها من عملة ورقية بلا قيمة إلى
واقع يقف على الأرض، على طين تنزرع فيه المكتسبات فتضرب
جذورها فى الأعماق، وتتلاقح مع النيل والهواء وعرق عباد الله،
فتنمو وتشد وتعلو باسقة كالشجر الطيب؛ يضىء زيتة ولو لم تمسه
نار. كان جنود الحلم الثورى مستميتين لترسيخ واقع يتوازن ولو قليلا
مع «الطقطقات» و «الشقشقات»، الثورية لفظا والفاصلة أثرا، لأنهم
كانوا يعرفون منذ الأمس - ما تأكد اليوم - أن قصور الرمال لا تقاوم
صفع الموج ولا عواصف التراب، لكنه الشجر - وحده - الذى يقاوم
الرياح ويصد الموج.

وكان جنود الحلم الثورى يرون أن أعداء الحلم من الرجعية
والإقطاع ليسوا هم الخطر الأكبر، فالخطر الأكبر يكمن دائما فى
سارقي الحلم من أبنائه وحفظته المخلصين، يكمن فى المنافقين، فى
الانتهازيين الذين يهددون حصاد ومحصول كل ثورة؛ إذ بإجاداتهم
رطانة اللغة الثورية - مع براعة تمييعها لتناسب كل الأهواء، ينجحون
فى تعطيل الأبناء المخلصين، وفى نخر الثورة من قلبها، إلى أن ينهار

كل شيء ويصبح كالعصف المأكول. (قال ﷺ: لست أخشى على أمتي من مؤمن أو مشرك، فأما المؤمن فيحجزه إيمانه، وأما المشرك فيقمعه كفره، ولكنني أتخوف عليكم من منافق عالم اللسان، يقول ما تحبون ويعمل ما تنكرون. صدق رسول الله ﷺ).

وشهدت سنوات الستينات أعنف المعارك التي خاضها جنود الحلم الثورى لجمع لطع دودة الثورة، ووقوفهم ببسالة ضد تلك اللطم التي صارت بالنهاية أخطبوطاً هائلاً من الانتهازية استطاع أن يفرش نفسه طولاً وعرضاً وسماءً وأرضاً، ويتمكن تماماً من ضعضة الحلم الثورى - المخطوف من أبنائه - ومن تحويل المكتسبات الشعبية - الورقية - إلى مسلسلات إذاعية وتلفزيونية، وزفة سياحية، والأعيب حواة، وأفاعى سحرة يكتبون فى الصحف والمجلات.

وبرغم ضخامة الأخطبوط وشراسته، وخسته فى الدفاع عن منافع الشخصية، لم يفقد جنود الحلم الثورى - ضمير مصر ونبضها - عنادهم الذى استمر معم ماراً بهم من هلاك إلى هلاك.

كان جنود الحلم الثورى - ضمير مصر ونبضها - يعرفون أنهم أقلية وعزّل أمام الأخطبوط الذى تَمَلَّكَ سلطة الدولة بأكملها، وكان هذا الأخطبوط يتكون ويتجمع من فصائل ثوريين سابقين فقدوا ثورتهم، ومن مثقفين علميين، ومن فصيلة انتهازيين أصلاء، يعتقدون الانتهازية اعتناقاً مبدئياً كاملاً، ومع كل هؤلاء طبعاً فئة من الخدم

والعبيد وعبدة للأوثان. أخطبوط رهيب مدعم بكل شيء تقريباً، لكن جنود الحلم الثورى - بعنادهم وحلمهم - كانوا يعرفون أن الحشد الهائل من لحم مصر من المستضعفين كانوا معهم، كانوا يعرفون أن الجياع: معهم، المرضى البلهارييون: معهم، الشهداء الذين ذبحهم الأخطبوط غيلة فى سيناء: معهم، الصم والبكم والعمى: معهم، من دون أن يعرفوا أو يدركوا أنهم مع أحد على الإطلاق. كانت مصر كلها بتاريخها ومواقع مقاومتها: كذلك معهم. واستمر جنود الحلم الثورى رغم تشتهم - حين وحيث لا يكاد الأخ منهم يعرف أخاء - كانوا مصرين على الاستمرار فى الصراع ضد الأخطبوط حتى لو صاروا خمسة أو ثلاثة أو واحداً. (ولقد انقسم هذا الأخطبوط على نفسه فى ١٩٧١/٥/١٥ وأكل ذيله رأسه وتغير لونه تماماً: من أخطبوط يقتل ويخنق ويأكل السحت تحت علم ادعاء الثورة والاشتراكية والتقدمية، إلى أخطبوط يأتى الجرائم نفسها ولكن تحت علم آخر أكثر إضحاكاً وإن لم يكن أقل إيكاءً، وهو علم ادعاء: الديمقراطية والتحضر والسلام الاجتماعى! لكن حتى بعد هذا التغير فى الشعارات ظلت هناك سمة مشتركة بين أخطبوط ما قبل ١٩٧١/٥/١٥ وأخطبوط الطبعة الجديدة المنقحة بعد ١٩٧١/٥/١٥، وهذه السمة المشتركة هى: أن كلا منهما أخطبوط يجبن ويهادن فى كل شيء، إلا فى منفعة الشخصية التى يكون فى دفاعه عنها غاية فى الشراسة والحسنة).

وكان لابد لمسرح الستينات أن يرصد هذا الصراع بين النقاء والعفن، وأن يلتقطه ويعبّر عنه بجهود جنود الحلم الثورى، الذين كانوا ما يزالون يملكون بعض مواقع مشعة فى النقد والإخراج والتمثيل والتأليف، وكانوا يحاولون أن يستدلوا بعضهم إلى بعض من خلال كلمة أو موقف أو عمل أو صمت، فيتعارفون فوراً ويتساندون سوياً فى معركتهم غير المتكافئة مع الأخطبوط، والتي كانوا يعرفون أنهم يخسرونها حثيثاً.

كانت مهمتى النقدية تدفعنى إلى موقفين إزاء كل عمل أستشعر من ورائه أنفاس ونبض جنود للحلم الثورى مخلصين: موقف ألتزم فيه الصمت خوفاً من إعلان الفرح، فيتنبه الأخطبوط ويكسر مصابيح الفرح التى تلالأت فى غفلة منه، والموقف الثانى يدفعنى إلى الكتابة عن العمل فى عملية مرهقة ومحفوفة بالمخاطر، لأننى أكون قد أردت أن أفصل العمل المسرحى للقراء بقوة إشاراته الواضحة ضد الأخطبوط، ويكون علىّ بذات الوقت أن أكتب بهدوء كاف حتى لا تلتفت عين من عيون الأخطبوط - الكثيرة - ضدّى أو ضد المسرحية. وكان من حسن حظى أننى كنت أعمل فى مجلة المصور تحت رئاسة أحمد بهاء الدين، وكانت رئاسته نظيفة وراقية، مما أتاح لى قدراً كبيراً من التعبير عن رأى النقدى بحرية شبه كاملة، إلى أن داهمنا قرار نقله من مؤسسة دار الهلال إلى مؤسسة الأهرام فى أغسطس ١٩٧١ .

جاء بديلاً عن أحمد بهاء الدين آخر من يمكن أن يكون بديلاً عن الرقى والتحضّر: جاء «إيان سميث» أو «مكارثي» الثقافة المصرية، الأستاذ «يوسف السباعي»!

قبل أن يرتشف يوسف السباعي أول فنجان قهوة على مكتبه الجديد كرئيس مجلس إدارة الهلال ورئيس تحرير المصور، استدعاني وقال لي - وكان بيده مقال نقدي عن العرض المسرحي «ملك الشحاتين» لنجيب سرور وجلال الشرقاوى - قال لي وهو يرشق عينه الزرقاء القاسية بمتصف جيني:

- «يكون في علمك إحنا مش عاوزين نشوف اسم صافى ناز كاظم ده منشور أبداً».

هكذا! بلفظة لسان نزلت سكينه الأخطبوط قاطعة عنى حقّى فى أداء جهادى الثقافى تجاه مصر وأبناء أمتى. ولئن كان تعبى وكدحى وطوافى المشرق والمغرب أجمع أشكال الرحيق؟.. لحظة شعرية داهمتنى فى موقف لا شعر فيه. أى جبروت هذا؟ أى تطرف؟ أى عنف وإرهاب وحشى هذا الذى يمارسه الأخطبوط هكذا وبلا رادع - وبلا تعويض طبعاً - على خلق الله؟

ورغم أننى شعرت لحظتها بعين يوسف السباعي الزرقاء مرشوقة فى متصف جيني كرصاصة اغتيال غادر، إلا أننى لم أتمالك نفسى من الضحك لأن المسرح علّمنى أن أكثر المشاهد هزلية هو: مشهد

الطفأة والتجبرين . وخرجت من عنده وقررت أن أنشر مقالاتي على الحائط، وعلّقت أول جريدة حائط لي على جدار مكتبي، وكتبت من آيات القرآن الكريم: ﴿وَمَنْ نَعْمِرْهُ نُنَكِّسْهُ فِي الْخَلْقِ أَفَلَا يَعْلَمُونَ﴾ .

وهكذا انحسر اسمي من النشر في السبعينات . فمِنذ ١٩٧١/٨/١ وحتى ١٩٨٣/٣/٢٥ تحقق قرار السباعي بحذافيره، فلم ينشر اسمي قطّ في صحف مصر إلا ضمن قوائم المعتقلين أو المتحفظ عليهم أو المقدمين لمحاكم أمن الدولة . لماذا؟ لا أدري! إلا أنني حاولت دائماً أن أكون ناقدة مسرح كما يجب، وكما وعدت مصر الحبيبة الطيبة .

أجبرت على البقاء في بيتي لا أملك سوى أن أنظر من شباكى أقرب في أسى العاصفة الترابية التي هيجها الأخطبوط في رداءه الجديد بعد ١٩٧١/٥/١٥ . كانت العاصفة تطيح بزهور المسرح اليانعة، والأخطبوط يدوس معها بأقدامه وأذرعه الثعبانية كل النباتات الصغيرة اللينة الواعدة، ويعتصر الأغصان . وبعد المذبحة وقف الأخطبوط ينظر إلى جذع شجرة المسرح الناتئ: أجرد مبتوراً، وبدأ يلصق عليه كل ورقة ذابلة، وكل ثمرة فجّة، وكل ما لا يمكن أن يتمي أو ينمو على الشجرة .

وظل هناك الإصرار على إقامة مسرح، مع الإصرار الكامل على إقامته بدون مسرحيين، ومع الإصرار الكامل أيضاً على استئصال أصل وجود المسرح وهو: الصراع . والمدّش أنني رأيت المسرحيين لا

يتدخلون فى معترك الحرب التى دارت لطحنهم، بل على العكس كانوا يبدون طواعيتهم الكاملة للانسحاق التام، ويشكرون كذلك الإجراءات الرحيمة التى - على الأقل - كانت لا تزال تعطيتهم فرص الانسحاق. وأصبح المسرحيون يتبنون مقالات وخطب غير المسرحيين!

والآن، وبعد مرور السبعينات والثمانينات والتسعينات، يحلو للبعض عقد المقارنة بين مسرح الستينات، ومسرح السبعينات وما بعده، وهى مقارنة ظالمة؛ فالمقارنة لا تتم إلا بين موجودين، فأين المسرح المصرى الآن لنقارنه بمسرح الستينات؟

كذلك يحلو للبعض فى معرض الحديث عن مسرح الستينات أن يبالغ ويضفى على المرحلة ذهية يشهد المعاصرون أنها لم تكن موجودة. كان المسرح موجوداً، نعم. وكانت به حيوية وجهود مخلصه، نعم. وكان يعج بالمواهب والطاقات والذين تعبوا ودرسوا وتعلموا وكانوا يحملون القدرة على تحقيق النتائج الذهبية، نعم. نعم. نعم. لكن تركيبة السلطة التى أهدرت الوعود الذهبية فى سيناء - التى خُذلت - لم يكن من الممكن لها أن تسمح بتحقيق الوعود الذهبية فى المسرح الذى كان يجب أن يُخذل هو الآخر - ويلا تردد - قبل أن يُشير ويفضح ويقود مسيرة الاحتجاج ورفض الهزيمة والغفلة نحو الرعى الذهبى.

وعلى كل حال، ومع الحقيقة التي كان يرددها ت. س. إليوت :
«ما قد تم فعله لا يمكن نقض فعله»، أحمد الله على ما كان وعلى
ما سيكون بمشيئته وقضائه، وأقلب ملف مسرح الستينات، واختار
صفحات من حديثي النقدي عن بعض العروض التي دارت على
خشبة المسرح المصري لأقدمها إلى شباب اليوم، راجية أن يجد فيها
ما يشد أزره ويذكى حميته ليعيد فلاحه أرض المسرح المصري من
جديد، ناثراً فيها بذور حلمه نحو غد تملو فيه الشجرة باسقة بشمار
الحق والخير والجمال.

صافي ناز محمد كاظم

شهرزاد

تأليف: توفيق الحكيم (صدرت في كتاب عام ١٩٣٤)

إخراج: كرم مطاوع.

الممثلان الرئيسيان: محمد السبع، سناء جميل.

البيت المسرحي، المسرح القومي

الموسم المسرحي: ١٩٦٦-١٩٦٧

في مقدمة نص مسرحية (شهرزاد)، أعطى توفيق الحكيم هذا التصريح: «أرى لكل قارئ أن يذهب في فهمها ما شاء من مذاهب على الصورة التي تبدو له...»

بموجب هذا التصريح انطلق كرم مطاوع يبحث عن شهرزاده، فأين تاه؟

في قنوط قال شهریار: «أو لست كالماء يا شهرزاد.. سجيناً دائماً

كالماء؟ نعم ما أنا إلا ماء.. هل لى وجود حقيقى خارج ما يحتوى
جسدى من زمان ومكان؟..»

ومثل شهريار كان تساؤل كرم مطاوع لشهرزاد: «من أنت؟»،
وقالت المسرحية: «ترانى فى مرآة نفسك»، وأضاف العرض الذى
قدمه كرم مطاوع: وأراك فى مرآة هاملت، ومرآة ماكبث، ومرآة
عطيل، ومرآة الملك لير، وأيضا فى مرآة كل من قال: «ندور ندور
فى سجن من البللور».. أفلم يقل شهريار: «أنت أنا.. أنت
نحن.. لا يوجد غيرنا نحن.. أينما ذهبنا فليس غيرنا وغير ظلنا
وخيالنا..؟»

بهذا المفهوم من السجن: سجن الماء، كان المجال الذى تحرك فيه
كرم مطاوع ويده نص عمره اثنان وثلاثون عامًا. كان هذا النص فى
يوم من الأيام عظيما عندما كانت كلمات مثل «طبيعة الأشياء»
و«ضوء الشمس يقتل الجراثيم» اكتشافات لفظية جديدة تستزع
الانبهار، وعندما كان ديوجين الكلبى ويحثه عن «الحقيقة» المشغولية
الذائعة لدى مثقفى سنة ١٩٣٤، وشعارهم: «أريد أن أعرف» يشير
مصممة الشفاء والتنهيدات الفلسفية.

ما لا شك فيه أن «شهرزاد» كانت نصًا طليعيًا عندما ظهرت فى
مصر سنة ١٩٣٤، ولكن ماذا بقى منها اليوم ليدھشنا أو ليخبرنا أو
ليجتعنا أو ليحاورنا نحن الذين ولدنا بعد أن عرف العالم أكثر مما
يجب، ورأى أكثر مما رأى جلال شهريار دماء وجوعًا وصراعًا،

وأدرك، وأدرك، وأدرك، حتى مد واحد مثل صلاح عبد الصبور يدنا
فى رجاء مع عديد فى عصرنا:

«أعطيك ما أعطنى الدنيا

من التجريب والمهارة

لقاء يوم واحد

من البكارة».

إننا اليوم نبدأ من حيث انتهى شهرىار الحكيم فى دورته: «جهل
انتهى بمعرفة هى حفته» - واتجاهنا أن ننتهى عند بدايته: عند الطفولة
«معرفة إلى جهل هو حفتنا أيضاً» - فالدائرة عندنا ليست كما كانت
عند شهرىار وشهرزاد سنة ١٩٣٤: تدور فى اتجاه سهم واحد، بل
هى تدور ثم تعود بعكس الدائرة كالبندول فى دورة كاملة: إقدام ثم
نكوص، ثم إقدام ثم نكوص، وهذا هو الفارق بين مفهوم سجن
طلیعة الأمس وسجن طلیعة اليوم. ليس فارقاً فى اختلاف المفهوم
فقط، ولكن فى التعبير عنه أيضاً، فلكى يُعبّر طلیعى من الأمس مثل
الحكيم عن سجن شهرىار فإنه یقول:

«إننا لا نسیر ... لا نتقدم ولا نتأخر..»

أو یقول:

«كيف نقول إننا سافرنا وهذه الأوتاد تربطنا إلى الأرض؟»

ولكن طلیعى اليوم - مثل یكیت - نراه یزرع بطلته فى أرض

المسرح حيث نرى أوتادها التى تربطها فعلاً فلا تملك أن نفر،
والأرض تبتلعها أماناً شيئاً فشيئاً، وهى مستمرة تحكى بهدوء عن
الأيام السعيدة!

ولكى يأتى اليوم كرم مطاوع ليتورط فى تقديم مثل هذا العمل
الطليعى الذى فات زمانه، يمكننا أن نتقبله كجزء من العرض المتحفى
لتاريخ حقبة توفيق الحكيم فى المسرح المصرى. ولكن أن يحاول كرم
مطاوع أن يخرج من المسرحية بقيمة حديثة: محاولة فيها طموح
عظيم، لا يضره إلا أن فيها الكثير من الإرغام للنص لقول أشياء
ليست فى متناوله، مع تأكيد معرفة كرم مطاوع المسرحية إرهاباً وعتناً
بلا جدوى. وانعكست الآية. فبدلاً من أن يجعل كرم من إمكانيات
درايته - كرجل مسرح - وسيلة لخدمة المسرحية، جعل الغاية إظهار
درايته، فبدلاً وكأنه يُسمع لنا محفوظات ما يعرفه من بنود الإخراج
المسرحى الحديث؛ فلقد عرفنا منذ اللحظة الأولى فى عرضه
المسرحى «شهرزاد» المقدم الآن على المسرح القومى بالعتبة - التى لم
تعد خضراء - أن كرم مطاوع ابن الستينات، وأنه واحد من طليعة
اليوم - لا الغد - يسير هائلاً مع مدرسة الإخراج الحديث - التى يندر
انتشارها وعمومها فى العالم بقرب أفولها وانبثاق مدرسة أخرى -
وأنه مُلم بتجاربها فى إعادة تفسير المسرح القديم - من اليونان حتى
«أونيل» - بإمكانيات الرؤية الحديثة والفهم المعاصر. . تلك التجارب
التي تطرقت أحياناً إلى خلق رابطة شبه بين أسكيلوس وبيكيت، أو

شكسبير وأونيسكو - هذا التشابه الذى ولد السخرية عند المتجمدين فى الفن، وأيد نظرية المتحركين فى أنه إذا كان الماء حقاً واحداً فى كل العصور وأنه لا جديد تحت الشمس، إلا أن لكل عصر قدحه الذى لا يمكنه ابتلاع الماء إلا منه. ولست معترضة على أن يصب لنا كرم مطاوع ما شاء فى قدحنا من أى مسرح، إذا كان فى طاقة العمل أن يتحمل ضغط الدراية الجديدة، وإذا استطاع المخرج أن يلتزم بجرائه وحدثه على طول الخط وأن يثنى رقبة ممثليه بصرامة، حتى يخضعهم لسلمه المسرحى الحديث، فلا يشذ محمد السبع مثلاً إلى سلم يوسف وهبى كما حدث ورأينا فى هذا العرض الذى قدمه كرم مطاوع.

رأيت المجهود الذى بذله كرم مطاوع ولم يكن من الواجب أن أراه، فإحساسى به يعنى عدم اندماج عناصر العرض المسرحى. ولست التحايل بالقص والإضافة والتغيير فى النص، وخلق أبعاد فى العرض الجديد لم تكن موجودة، ولمست كل الجزئيات الجيدة والتى تشهد بمهارة كرم مطاوع، ومهارة من ساعده من الفنانين مثل رءوف عبد المجيد والموسيقى كمال بكير. فما جدوى المهارة إن هى قدمت شيئاً ليس هناك؟

نوفمبر ١٩٦٦

الإنسان الطيب

تأليف: برتولد بريخت (التمصير الشعري: صلاح جاهين)

إخراج: سعد أردش.

موسيقى: سيد مكاوى.

الممثلان الرئيسيان: سميحة أيوب (تمثل الشخصية الرئيسيتين)، وعزت

العلالي.

الموسم المسرحي: ١٩٦٦-١٩٦٧

اليوم ١٠ فبراير: عيد ميلاد الشاعر والكاتب والمسرحى الألماني برتولد بريخت، الذى مات فى ١٤ أغسطس سنة ١٩٥٦ عن ٥٨ عاما، وكان إنساناً طيباً. قال بأن الجهود الفردية الطيبة فى المجتمع الفاسد تهادن الشر ولا تحل المشكلات، حيث: «الذى يساعد الضائعين فيه يضيع هو نفسه»، والذى يود حقاً أن تثمر طبيته، عليه أولاً أن يُغيّر عالمه: «إن عالم اليوم يمكن أن يوصف لبشر اليوم فقط بأنه العالم الذى يمكن له أن يتغيّر». ويوضح كان موقف بريخت

هو اعتباره أن الوضع «البرجوازي» - الذى يسيطر بوجوده وقيمه على العالم - هو ذلك الشيء الذى يجب أن يتغير، حيث لا يمكن أن يكون مُجدياً فيه محاولات إدخال السعادة أو طيبة إنسان طيّب.

ومنذ بداية وعى بريخت، كانت ثورته المستمرة على محيطه. ويعبر عن ذلك فى إحدى قصائده:

«لقد تربيت على أننى

ابن ناس أثرياء.

ووضع أبواى ياقة حول رقبتى

وعلمونى عادة أن أكون أنا المخدوم،

وفن إعطاء الأوامر.

ولكننى،

عندما كبرت وتلفت حولى

لم يعجبني الناس فى طبقتى

فتركهم وانضممت

إلى الناس البسطاء».

وعرفه الناس فى المدن بطالب الطب البوهيمى ذى اللحية المهوَّشة الذى يحمل جيتاره ويجلس فى المقاهى يغنى بأعلى صوته الرفيع «حكاية بعال»، و «حكاية الجندي الميت». وعرفه العالم بعد ذلك بثورته ورفضه ما سماه «المسرح الأرسطوطالى»، وتقديمه لنظرياته

الدرامية الجدية المتأثرة والمأخوذة من المسرح الصينى، واليابانى، والهندي القديم، والإليزابيثى - عصر شكسبير - والمسرحيات الشعبية البلغارية والنمساوية.. إلخ، وأعطى بريخت مسرحه اسم: «المسرح الملحمى»، والتصق الاسم به رغم أنه عاد وتركه وفكر فى إطلاق اسم: «المسرح الديالكتيكى»، إلا أن هذا أيضا لم يرق له، كما يبدو فيما قاله فى مقدمة مقالاته عن الديالكتيك على المسرح - التى نشرت بعد موته: «إن اصطلاح المسرح الملحمى يجب أن يعتبر غير دقيق رغم عدم استطاعتنا إعطاء مصطلح آخر جديد».

ولم يكن - وليس - عدم الاستقرار على اسم للمسرح البريختى هو الإشكال الوحيد فيه، فلقد كان على كل مخرج تقدم ليأخذ على مسئوليته تقديم مسرحية لبرتولد بريخت، كان عليه أن يقوم أولاً بما يشابه عمليات تغيير الدم لفرقة من الممثلين (بعد أن ينجح بالطبع أولاً فى تغيير دمه شخصياً!) لإزالة كل ما يلوته من ميول واتجاهات نحو تقاليد وفنية المسرح الذى أطلق عليه بريخت اسم: «المسرح البرجوازي الأرسطوطالى». حيث إن فضائل مسرح بريخت تكون هى رذائل المسرح الأرسطوطالى، وتكون فضائل المسرح الأرسطوطالى هى رذائل المسرح البريختى.

فحيث إن الفضيلة فى المسرح الأرسطوطالى هى أن يصفق المعجب: «هذا الممثل الرائع أدى دور هاملت كأنه هاملت نفسه،

لقد أحسست أنني نفسى هاملت، وبكيت معه وضحكت معه، تكون هذه الجملة - لو قيلت من متفرج فى مسرح بريخت - التعبير لكامل عن سقوط الممثل البريختى. الممثل البريختى لا يمثل.. إنه روى حكاية ليست حكايته أو حكاية المتفرج، ولكنها حكاية مضت حدثت لشخص آخر ليس هنا.. ويجب ألا تفقدنا هذه الحكاية - عند روايتها - تماسكنا العاطفى (نحن نفقد تماسكنا العاطفى فقط عندما نقع تحت التأثير بأن هذه هى حكايتنا، وهذا ما يحدث لنا فى المسرح الأرسطوطالى). الحكاية فى المسرح البريختى لا تربطنا بالتوهم بأن نهاية البطل هى نهايتنا، إنما المفروض أن نوقظ وتدرّب قدراتنا الجدلية حتى يتم التجاوب العقلى لمناقشة الأوضاع المطروحة على خشبة المسرح. إن بريخت لا يريد أن يستسلم لجمهوره من المتفرجين إلى اليقين بأن ما يحدث للبطل حتمى ولا مفر منه لأن الدنيا هكذا، بل على العكس، فهو يريد لجمهوره أن يخرج بلا تعاطف مع النماذج التى عرضها الممثلون، يريد لجمهوره أن يقول: هناك حل، كان بإمكان هذه النماذج أن تفعل كذا، وأن تثور على أوضاعها وتغيّر عالمها لأنه فى حاجة إلى التغيير!

ولقد وجد بريخت أنه لكى يصل إلى خلق حالة عدم التعاطف هذه بين المتفرج وبين خشبة المسرح وما يدور عليها؛ لابد للمتفرج أن يتخلص من ارتباطه التقليدى بخشبة المسرح، وهذا لا يتم إلا بأن

يتخلص الممثل بدوره من ارتباطه التقليدى بالنموذج الذى يقدمه (الشخصية)، أن يتخلص من «فضيلة الاندماج» التى تلقنها فى المسرح الأرسطوطالى. لكن... كيف يمكن لمن تعلم طيلة عمره وتدرّب على (فضائل) معينة، أن يهجرها إلى ما تعلم طويلاً أنها (ردائل)؟

حيرة صعبة لم يقع فيها - وحده - للخريج سعد أردش وهو يقدم مسرحية «الإنسان الطيب» لبريخت على مسرح الحكيم، ولم تببل حولها - وحدها - السيدة سميحة أيوب وهى تقدم النموذجين: «شن تى» و «شوتا»، فقد وقع فى هذه الحيرة آلاف المخرجين من قبل، وتببل حولها الغالبية من الممثلين فى العالم كله، حتى الذين عملوا مباشرة تحت إشراف بريخت نفسه، الذى لم يتوقف منذ البداية إلى النهاية عن كتابة الإرشادات والملاحظات والوصف المفصل الدقيق لـ: كيف يجب أن يؤدى مسرحه، وكيف يتوصل المخرج والممثل إلى تحقيق تأثير «الاغتراب» الذى لا يجب أن تقدم مسرحياته إلا فى إطاره. وأصدر بريخت كتب «النموذج» التى تحتوى على تسجيل فوتوغرافى مفصل للمسرحيات التى سبق أن قدمها بنجاح مقارب لما يريد، وكان هدفه من إصدار هذه الكتب «النماذج» أن يسترشد بها أى مخرج يريد أن يقدم المسرح البريختى، وكانت أول أبجديات مسرحية قررها بريخت هى:

أ- «أضئ النور على المسرح أيها المهندس. فكيف يمكننا - نحن المؤلفين والممثلين - أن نقدم أفكارنا عن العالم فى نصف إظلام؟ الضوء الشاحب يهدد للنوم، ونحن نريد يقظة المتفرجين كاملة!! .. اجعلهم يحلمون فى الوضوح الساطع..».

ب - «.. اجعل ستائرى نصف مغلقة. لا تبرشم خشبة المسرح. اجعل المشاهد مدركا لزحمة الإعدادات التى تُعد بدهاء له وهو مستريح إلى الورا فى مقعده. اجعله يرى القمر المصنوع من الورق المفضض وهو يتزلق... لا تره الكثير، ولكن اجعله يرى شيئاً يعرف منه أنكم لستم سحرة يا أصدقائى، بل عاملين..».

كانت المحاولة - فى كل التجارب التى رأيتها تقدم مسرح بريخت - جادة لخلق ممثل جديد لم تتجمد عظامه بعد فى الأداء الأرسطوطالى، وكان هناك الجهد لتدريبه على الأداء البريختى، الذى يتميز بالابتعاد الكامل عن تلبس الشخصية المؤداة، وعدم الاندماج فيها لتحقيق تأثير الاغتراب المطلوب. ولذلك فإننى لا أستطيع أن أجمال بإخفاء خيبة الأمل البالغة - بل الضجر المؤلم - وأنا أمر بتجربة مشاهدى الأولى لبريخت على المسرح المصرى.

إننى لم أنكر صعوبة تقديم بريخت - تلك الصعوبة التى عاناها ومر بها كل مخرجى مسرحيات بريخت فى العالم - ولكنى لم أدر ولم أفهم المبرر وراء تجاهل المخرج «سعد أردش» للأبجدية البريختية

الواضحة في أ، ب حتى أنني رأيت لأول مرة مسرحية لبريخت تُقدّم من وراء ستار الحديوى إسماعيل الأحمر، مع إضاءات تأثيرية خافتة خضراء وملوّنة، وفوق ذلك مجموعة منتقاة من الممثلين فى قمة أرسطوطاليتهم. لم أفهم لماذا العنف لاغتصاب بريخت وإجهاضه فوق مسرح لم يكره سواه.

لا أستطيع أن أنكر أن المخرج سعد أردش والسيدة سميحة أيوب قد تعبوا وبذلا كثيراً من الجهود، ولكنها كانت جهوداً بذلت فى أبعد الاتجاهات عن مسرح بريخت، ومع برتولد بريخت ضاع البريختيان الأصيلان: سيد مكاوى وصالح جاهين.

فبراير ١٩٦٧

مأساة الحلاج ...

الأسلاف يتميزون غيظا ...

مسحوق الذكاء ...

تأليف: الشاعر الجزائري كقبة ياسين (مترجمة عن الأصل الفرنسى) إخراج: كرم مطاوع. الممثلون الرئيسيون: محسنة توفيق، عبد الرحمن أبو زهرة، أحمد عبد الحليم، عادل هاشم. البيت المسرحي: مسرح الجيب	تأليف: الشاعر صلاح عبد الصبور إخراج: سمير العصفورى. الممثل الرئيسى: محمد السبع. البيت المسرحي: مسرح دار الأوبرا
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

الموسم المسرحي: ١٩٦٧ - ١٩٦٨

نشاهد الآن، على مسارح القاهرة فى بداية الموسم، عملين
لشاعرين عربيين فى مرحلة عتفوانهما: «مأساة الحلاج» على مسرح
الأوبرا للشاعر المصرى صلاح عبد الصبور، والآخر: «الأسلاف
يتميزون غيظا» و «مسحوق الذكاء» على مسرح الجيب للشاعر
الجزائرى كاتب ياسين.

ورغم كل المحاذير، فإن الذى يشاهد العملين فى أسبوع واحد لن

يمكنه أن يُسكت إلحاح المقارنة بين شاعرين عربيين ولدا في عامين متقاربين: عبد الصبور في ١٩٣١، وياسين في ١٩٢٩ . فعلى الرغم من الاختلافات الكثيرة بينهما ومفارقة الظروف التي خلقت كلا منهما، إلا أننا نظل أمام حقيقة هامة تربطهما: أن كلا الشاعرين جاء من قطرين عربيين ابتليا بالاستعمار ومذلة الاحتلال، واختبرا معنى القهر، وارتبط قدر مدنيهما بطائر محلق أبداً فوقهما اسمه: الجهاد، اسمه: دعوة الموت للقاء، للاستشهاد، اسمه: كبرياء الأسلاف المغتاضين. نعم. إنه كل هذا. إنه، عند كاتب ياسين: طائر العقاب أو الصقر. وإنه عند صلاح عبد الصبور: الجهر بالكلمات. «العقاب» عند ياسين و «الجهر بالكلمات» عند عبد الصبور يؤدي طريقهما إلى «الاستشهاد».

«الاستشهاد» هو الموت المخصوص، الذي يعرفه كاتب ياسين هكذا: «حيث يبعث المفقود إلى الحياة». ويعرفه صلاح عبد الصبور: «يصوغ، من تراب رجل فان، أسطورة وحكمة وفكرة»، ويعود التعريفان إلى عقيدتنا التي علمتنا: «وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ».

ومن الفارق بين قول كاتب ياسين: «البعث إلى الحياة» وبين قول صلاح عبد الصبور: «الصياغة في شكل أسطورة أو حكمة أو فكرة»، نتعرف إلى سبيلي كلا الشاعرين. فالتشابه الذي ربط بينهما

لم يتعد كونه اتفاق «المشغولية» - القهر - عند الشاعرين وثقلها عليهما معاً:

* «الجههر» يلح على الحلاج - المثقف؟ - لينذر كلماته لتحى الأرواح الميتة، علّها ترفع «القهر» عن الناس.

* و«العقاب» الطائر يحوم حول المرأة المتوحشة - الجزائر.. الوطن.. الأرض - يريد أن يقتلها ليعثها متجسدة في الحرب، الجهاد. وعندما تبدأ الحرب، يغيب الطائر المَحُوم رسول الأسلاف الذين ذهب غيظهم، حين يتم القضاء على «القهر».

وبينما يقدم لنا صلاح عبد الصبور الاستشهاد الصوفى، الذى كان أسلوب جهاده هو التحدث والروح والكلمات، نجد عند كاتب ياسين الاحتدام الدموى الثائر تجسده كلمات المرأة المتوحشة: «إما الآن، وإما أنها لن تكون أبداً. إنها الحرب، فلنسترد حريتنا. لقد حانت اللحظة، أو لن تكون أبداً».

* تفضلنا مسرحية «مأساة الحلاج» لو أخذناها كوثيقة تاريخية لقصة الحسين بن منصور الحلاج، ومع ذلك فكثيرون أشاروا إليها وحاسبوها باعتبارها كذلك، ولعل مرجع التشويش يعود إلى التذليل الذى أوحى فعلاً بأن المؤلف يعنى أن الرواية تاريخية. إن استقبالي - شخصياً - للمسرحية كان باعتبارها قد استعانت بشخصية تاريخية معروفة لتجعلها محك أشجان عصرية. وهذا الاستقبال يسمح لى

برؤية خاصة توضحت من خلال سقطات الإخراج وإدارة المسرحية بوجه عام، ومن أمثال ذلك: التناقض الساخر بين كلمات مثل: «بدنى الناحل وجلدى المتغصن»، وبين حقيقة أنها تجرى عن لسان ممثل - محمد السبع - متورد الوجه عظيم البدن. وأقول الحق: إن هذه الكلمات المعاكسة لواقع قائلها جعلتني أرى قيمة واقعية لرمز الحلاج، حيث رأيته هكذا: المثقف أو الفنان المستريح، الذى أخذ قضية «النضال» قضية جدل ونقاش وحوار وحيرة عن أيهما يختار: «أرفع صوتى أم أرفع سيفى؟»، ومؤيد الصوت ومؤيد السيف كلاهما يتكلمان ولا يفعلان!

إن هذه المسرحية كان يمكن أن تُقدّم بملابس عصرية - هذا كان اقتراح المؤلف كذلك - مع التركيز على إبراز التناقض المادى الواقع بين الكلمات وقائلها، بين الشيء - كاسم - وبين شكله الحاصل. فكان يمكن أن تكون «خرقة المتصوف» - التى يتردد لفظها والإشارة إليها رمزاً للزهد - تكون هذه «الخرقة» قطيفة ثمينة أو حريراً مرصعاً بالآهية ومثقالاً بالإنعام والتأمين. ولو بدأ المخرج من هذه الزاوية لتوضح الكثير من جوانب العمل، ولأمكن للمخرج أن يقدم مفارقات ساخرة تلاحقها ضحكاتنا، التى تتندى معها عيوننا، إحساساً بواقع المأساة، ومن ثمّ لأغنى نفسه عن العديد من السذاجة والثرثرة الفنية التى لجأ إليها، مثل: «الزغللة» بالفانوس السحرى،

والميكروفون العالى، والاستغلال الصوتى لمخارج الألفاظ لغرض الإضحاك، أو القيام والجلوس، ثم الجلوس والقيام من المقعد الأحمر فى جانب المسرح.

ولعل المخرج الأستاذ سمير العصفورى يرى عدم الموافقة على رؤيتى، ولا يرى أى دلالة لعصرية هذه المسرحية، وله فى هذا الحق وتأييد الكثيرين، ولكننى أقول إنه لم يوضح لنا التفسير الذى رآه، والذى يريدنا - بالتالى - أن نراه معه. وقد يقول قائل بأن ضعف الدراما فى النص هو السبب فيما وقع فيه المخرج من (لحمة) مسرحية، وهذا من الأعذار الجيدة، إذا كان هناك أحد يبحث عن أعذار، ولكننى أرى - حقيقة - أن فرصة للمخرج الحديث هى فى النص الضعيف، لأن ضعف النص يجعله مضطراً لإلغائه والتوجه إلى التفكير والابتكار مسرحياً، وهذا سوف يوصله حتماً - ويوصلنا معه - إلى كشف جديد يخرجنا عن دائرة التكرار الفنى، الذى ينقل الاصطلاحات المسرحية الجاهزة، فيجعل كل جديد قديماً يبعث الملل والسأم ويفقد فاعليته. المخرج الخلاق هو الذى يستطيع أن يستغل السليبات لمصلحته تماماً، فتتحول إلى إيجابيات. فإن كان نص «مأساة الحلاج» يمتاز بضعف ما؛ فهو يمتاز بعناصر فنية أخرى تستطيع فى مجموعها أن تقدم للمخرج - الذى يكتشفها - مساعدة كبيرة لتقديم عرض جديد وجيد الفنية حقاً.

وإذا كان التناقض المتطرف بين شيئين - شيئان على طرفي نقيض - يعطى أثراً متشابهاً، فإن «اللحمة» المسرحية، التي قد تنتج عن نص ضعيف، يمكن أن تنتج أيضاً عن نص مشحون ومنبعج، إلا أن ينقذ المخرج نفسه بالوعى الشديد والانتباه؛ بأن يقسو على نفسه وعلى فرقته من فنيين وممثلين بواسطة التركيز والضغط، وخلق المساحات المريحة لتبسط وتبسط تعقيدات النص. واعتقد أن هذا ما نجح فيه - تماماً - المخرج كرم مطاوع مع مسرحية «الأسلاف يتميزون غيظاً» لكاتب ياسين.

الصعوبة التي تواجهنا - كمشاهدين - أمام كاتب ياسين هي أننا ما زلنا نعرف عليه ونتحسس طريقه لتلمس مفاتيحه ولنألفه. ولن يتم لنا هذا إلا إذا قرأنا أعماله كلها، التي تأخذ شكل الرواية والقصة والشعر والمسرحية. وأهمية قراءة كاتب ياسين كله أن أعماله في واقعها ليست إلا عملاً واحداً كبيراً مقسماً إلى أجزاء. وما قد يصادفنا من غموض إزاء عمل معين من أعماله (أى الجزء من عمله الواحد) قد يكون مرده إلى وجوب قراءة تلك الأعمال الأخرى المكملة له، والتي تتمثل فى: قصيدة نجمة، رواية نجمة، حرب المائة والثلاثين عاماً، نجمة فقدت الذاكرة، المرأة المتوحشة، البوليجيون المرصع بالنجوم، ثم دائرة الانتقام.

دائرة الانتقام ثلاثية مكونة من: الجثة المحاصرة، مسحوق الذكاء، الأسلاف يتميزون غيظًا. وهذه هي الثلاثية التي تعرض منها الآن على مسرح الجيب مسرحيتنا: «مسحوق الذكاء» و «الأسلاف...».

من مسرحية «مسحوق الذكاء» يبدأ تعودنا على أسلوب «المشهد» القصيرة التي تتغير متتابعة مثل صور السليبات (الاسلايدز)، تبنى لنا فى مجموعها وبرتوشها الصغيرة الصورة الكاملة للأشياء، وضبط توقيت وإيقاع هذه «المشاهد» من الأمور الأساسية لتحقيق الأثر المطلوب عند المتفرج الذى نود منه أن يشعر بأنه يشاهد عرضًا للعرائس أكثر منه عرضًا لممثلين أحياء. نعم.. فإن الأسلوب البريختي واضحة سيطرته على أصابع كاتب ياسين. هذا الشبه الرقيق من بريخت عند كاتب ياسين النقطة كرم مطاوع وقدّمه بلباقة أخذتني طيلة عرضه. فها هو «سحابة الدخان»، أو «جحا» كما نعرفه فى أقاصيصنا الشعبية، يُعرض علينا خلال «مشاهد» من نواتره المعروفة. وهذه «المشاهد» التي تكون مسرحية «مسحوق الذكاء» تقوم بدورين:

١- دور العرض الضاحك الذى يتوسط المسرحيتين المأساويتين: «الجثة المطوقة» و «الأسلاف...» - طبقًا لتقاليد المسرح اليونانى القديم.

٢- دور المقاطعة وعدم الاستمرار التي يلتزمها الأسلوب البريختي
وقاية من الاندماج، تأمينًا لشعور «الإغراب» الذي هو أساس
العلاقة بين المتفرج وخشبة هذا النوع من المسرح.

وعلى الرغم من أننا لم نشاهد المسرحية الأولى «الجثة المطوقة»
التي نستحق بعدها هذا العرض الضاحك المنعش، إلا أنه كان مفيداً
لاستقبال الأسلاف الذين يتميزون غيظاً مَنًا.

يهاجمنا المشهد الأول في مسرحية «الأسلاف...» بالتوتر الذي
يستمر مصاحباً، يغلف كل مشاهد المسرحية، شفافاً ومحكمًا،
يعطينا هذا المزج الجميل بين غنائية الشعر وحركية المسرح، بين حلم
الشعر وإيماءاته ورموزه، وواقع المسرح الذي عليه أن يتجسم بين
الأسطورة والتاريخ.

المرأة المتوحشة: أليست هي الشمول؟ فهي الجزائر، وهي الجهاد
والثورة، وهي الحرب.

هي امرأة، أم، أنثى يتوالد منها الجميع، مهما قُتلت فهي مستمرة
الحياة.

الكورس يعلق على «المرأة المتوحشة»، ينطق منها ويتنبأ لها، ثم
يلبسها ويمثلها في النهاية.

طائر «العقاب» يتعقب «المرأة المتوحشة»، يتعقب الجميع فيها،

يطالبها بالشعائر: «شعائر العُرس والحداد، حيث يُبعث المفقود إلى الحياة، وحيث تعود الأرملة إلى العالم زوجة من جديد...».

هذا الأسلوب الملحمي من المسرح حفظه لنا كرم مطاوع باتباعه أسلوب التبسيط والتعميق والتركيز والإفصاح، فهناك التشكيل الناتج من التنقل بين إضاءة البقعة المركزة والإضاءة الشاملة، وهناك التشكيل الناتج من اختلاف إيقاعات الإلقاء والصوت: فهناك نغمة «العُقاب» - أحمد عبد الحليم - اللإنسانية، وهناك نغمة «المرأة المتوحشة» - محسنة توفيق - التي لا تصدر عن فم وإنما تصدر عن مجموعها: ترابية، دموية، جسدية. وهناك نغمة «قائدة الكورس» - عايدة عبد العزيز - غير العاطفية، و «قائد الكورس» - عادل هاشم - الزاعقة في حياء والهادئة في حياء، وهناك صوت «حسن» - محمد سالم - و«مصطفى» - عبد الرحمن أبو زهرة - الإنسانى العادى، وصوت الفتيات.

إن السيطرة على كل تلك النغمات الصوتية لتتناسق وتزواج وتظل مستقلة شئ صعب... السقطة فيه مهلكة. ولقد ساعد «كرم مطاوع» فرقة الممثلة كثيراً، فساعدته بدورها فى ألا يتعثر، فى أن يؤكد لنفسه أن بكثير من البذل والحب والمشاركة يستطيع أن يتمتع بتقديم عمل ناجح مضبوط لا تبرز فيه فرديته، ولكن تشمخ فيه مجموعته. لقد بُعث فى هذا العمل: للمخرج الملحمى كرم مطاوع،

ومساعدوه رءوف عبد المجيد وكمال بكير وسمير عبد الملك. إن استغلال كمال بكير لقدرة محسنة توفيق على الغناء وإدماجه فى التشكيل الموسيقى، كان بالغ الجودة والجمال.

ولكن.. هذا ليس إلا بعض الحديث عن هذا العرض المسرحى الذى له الكثير من المباحثة والمناقشة.
ومع الشكر.

نوفمبر ١٩٦٧

آه يا ليل يا قمر

تأليف: نجيب سرور.

إخراج: جلال الشرقاوى.

الممثلان الرئيسيان: سهير البابلي، شكرى سرحان.

البيت المسرحى: مسرح الحكيم.

الموسم المسرحى: ١٩٦٧-١٩٦٨

لم يكن المهم أننى أتمتع بليلة مسرحية. لم يكن مُهما أننى أمام عمل فنى متوازن حلو متكامل. لم يكن يعنينى أن أرقب ثغرات الإخراج أو ألقف لفتاته اللبقة لأهنى أو أراجع جلال الشرقاوى. حقاً أخذتني سهير البابلي بإخلاصها وانطحاتها، وجرت على لساني كلمات عن شكرى سرحان وجمال أداء المجموعة الممثلة بشكل عام، وعن توافق الموسيقى وقدرتها. . لكنه لم يكن يغرينى أن أفرح بلذة

ما يعطينى الفن. ثمة أشياء يصبح عندها الفن تعبيراً محرّجاً: عندما يصبح «العصب الحى» هو الوتر العاطى للألحان.

لم يكن ممكناً أن انفصل خارج الشيء أفرج عليه وأعلق وأحكم وهو عصب منى وفى. لم يكن ممكناً ولن يمكن وليس ضرورياً. لقد كنت محتاجة - كمواطنة مجروحة - إلى هذا التعبير عن الاحتجاج على الهزيمة، أن يأتينى الآن ويحدثنى ويخبرنى ويلطمنى.

ياسين: فتانا الشعبى الذى قتلوه من فوق ظهر الهجين. ياسين لم تعط له الفرصة ليعد عنا ويصير مقتله أسطورة نتغنى بها فى هدوء وشجن وفن. منذ قتل ياسين أول مرة وهو ما انفك يُقتل. دمه دائماً ساخن، ومصرعه دائماً مائل. وعند كل مصرع جديد لياسين يأخذنا التشابه المروّع بين القديم والجديد: «إمبارح وعائش فى النهاردة».

ويتحرك فى صدورنا ياسين وياسين وياسين آخر: احتمالات شهداء آخرين. وقبل أن يصبح الشهداء شهداء، كانوا قبلاً مواقف، ثواراً وفدائيين ضد مستغل وعدو. ولولا أن ياسين كان لايد أن يتحرك دائماً نائراً فى صدورنا، لذهب مصرعه الأول هباء وصار موقفه بطولة عقيمة:

«لو نستوا ياسين تكونوا

بتقتلوه مرة ثانية

ابن آدم تدفنوه ما يموت

وتنسوه يندفن

إوعوا تنسوا:
لو نسيتموا ياسين على الله العوض فِ اللى ماتوا
واللى عاشوا واللى جاين بعدنا.

.....

اللى ينسى يتغلب.
إوعوا تنسوا.
اقلقوهم
حرّموهم يرقدوا
حرّموا عيونهم تنام
اسألوهم ليل نهار
عن ياسين
واكرهوهم
واكرهوا اللى ما يكرهوهم
واحلفوا ما تخافوا منهم

.....

إوعوا تنسوا اللى حصل
إوعى تنسى يا بهية
افضللى مصلوبة قدامهم كده
فكريهم
خبريهم
خبريهم يا بهية..»

كيف يتم توالد ياسين فينا؟

ياسين: هذا الفتى من الشعب، الفدائي أبداً، الثائر أبداً، المتوتر بالغيرة والكرامة، والعاطى دائماً وهو مجهول دون أمل فى أخذ أو أن يعرفه أحد. ألا يأس ياسين أحياناً من ميلاده ومقتله الأبدى؟ ألا يراوده أحياناً الشعور بالعدمية والرغبة فى الهرب من مصيره كياسين ويستسلم لحكمة: «مافيش فايدة»! وخاطر: «كلب حى أحسن من سبع ميت»!

تجيبنا آه يا ليل يا قمر: نعم، ولكن أليس هذا تماماً ما يعيد خلق ياسين أشد عناداً وأصلب بأساً؟

«آه يا ليل يا قمر»: مرحلة ثانية تبتدى من حيث تنتهى «ياسين وبهية»، المسرحية الأولى فى ثلاثية نجيب سرور عن ياسين وبهية.

بهية: العروس التى لم تزف، تنتظر عودة ياسين إليها وإلى «بهوت» القرية، لكن الذى يجىء هو «أمين».

يجىء «أمين» من سجن الذين قتلوا ياسين. فى لحظة كان «أمين» إلى جوار «ياسين» متساويين فى العطاء والموقف. قُتل «ياسين» وكان من الممكن أن يكون «أمين» هو المقتول. «ياسين» ذهب إلى القبر، وفى القبر لا تتغير المواقف، أما «أمين» فقد ذهب إلى السجن وذاق عذابه وهوانه، وفى إرهاب السجن تتغير المواقف حين يصبح الموقف ابن منطق الثعب:

«.. الكرابيج السوداني

نازلة هرى فى جتى

زى المـشارطـ.

طب ما اقول انى مره

زى غيرى ما بيقولوها

ح اخسر ايه

هو يعنى ياسين وغيره

كسبوا إيه؟

كسبوا موتهم؟

موتن يقول فى القبر مكسب

طب نموت ونضحى ايه

إن ما كانش فى موتنا مكسب

للى جاين بعدنا

بس فىن هى النتيجة؟

النتيجة:

إنهم ماتوا بلاش..»

لذلك عندما يعود «أمين» إلى بهوت، يحاول أن يأخذ الطريق
الآخر الذى لم يأخذه «ياسين»: الهرب.

كيف هو طريق «الهرب»؟

هل هو مريح حقاً كما أقنعه منطق التعب؟

يتزوج «أمين» من «بهية ياسين» بعد أن تنهكها مرارة انتظار الذى لا عودة له. ويسافر «أمين» مع «بهية» إلى بورسعيد ويعمل فى كامب الإنجليز مع الوف أخرى تعمل. ويسأله الكورس - (ضمير مصر) - بفزع:

«حد يخدم الإنجليز؟»

فيجيب «أمين»:

«ليه رماك ع المر قال اللى شفته أمرّ منه.

يعنى كان لازم يموتوا؟»

ويقول الكورس عن العاملين فى كامب الإنجليز:

«بس دول طلوقت زى الميتين».

ويرد «أمين»:

«إنتوا باين طيين، الكلام ده كان زمان»

وتقول «بهية» فى وعيها الساذج:

«نحمده!

أكل دايما عندنا

كسوة دايما عندنا

والفلوس دايما فى إيدنا...».

هكذا كان منطق اليأس والتعب يعبر عن نفسه ويجرى على لسان «أمين» و «بهية»، لكن هذا المنطق لا يلبث أن ينوب تحت لسانيهما. لقد حاول أمين طريق الهرب، والطريق الذى يهون عليه الهرب

(الخمر). إن الجناء فى قرىته كانوا يستعينون بالخشيش ليفلسفوا
مذلتهم ومنطق «أنا مالى»، وعليه هو الآن أن يستعين بالخمر -
(صنع لندن!) - ليستطيع أن يتحمل اختياره ليكون كلبًا حيًا ولا يكون
سبعًا ميتًا. لكن «أمين» يفشل، «أمين» لم يعد يستطيع، لم يعد من
الممكن له أن يواصل «الهرب»، منطق التعب حبله قصير، كل شىء
أمامه واضح باسمه الصريح: الإقطاعى الذى قتل «ياسين» فى قرىته
«بهوت» هو الإنجليزى الذى قتل صاحبه فى بورسعيد:

«إفكرت ياسين ساعتها.

إفكرته وهو متمرغ فى دمه.

صدقينى يا بهية:

إحنا ما سبناش بهوت

إحنا فيها.

لسه فيها.

لسه فيها يا بهية

وإحنا حتى فى بورسعيد».

ويصحو «ياسين» فى قلب وصدور «أمين»، ونراه منبعثًا حيًا

متجسدًا مواصلاً مسيرة الجهاد فى «أمين»:

«كل عمال البلد

كلهم بين يوم وليلة

سابوا كامب الإنجليز»

وتُتسَف المخازن: «كان لابد إن المخازن تتسَف». ويسقط أكثر من
شهيد، أكثر من «ياسين»، ثم تتحرك الخيانة بحرق القاهرة لكى
تحمى الإنجليز من لهيب بورسعيد:
«مصر يامّة ولّعت!»

تصرخ بهية ويصيح «أمين» فى لوعة:
«ولّعوها هناك وطفوها هنا

آه يا نارى!

آه يا شهر المعركة.

آه يا ضهرك يا بلدنا.

آه يا ضهرى.

احلفوا يا ولاد بلدنا

ما تديروا للخائنين ضهوركم.

يا قلّة البخت ف ولادك يا مصر!

يامّة: يا أم الدنيا

يا منكوبة دائماً بالخيانة

بالخناجر ف الضهور

الخناجر يامّة بتحب الضهور

إوعى ضهرك م الكلاب!»

ويعود «أمين» ليعرف أنه ليس هناك إلا سبيل واحد للتصدى
للخيانة وحماية ظهر الوطن: إنه طريق «ياسين»: طريق عطاء الدم،
طريق الاستشهاد.

وترتفع كلماته عن هذا الوعي الأصيل:

«اللى ياكل حقنا يبقى المجلىزى

حتى لو كان دمه مصرى!»

ولكن ماذا يبقى لبهية عروس الشهيدين؟ هل يبقى لها سوى القمر، سوى الحلم؟

أمام «بهية» فى الحلم: البحر والنار وحقل الشوك. لابد أن تتغلب عليهم حتى تستطيع أن تمسك القمر - الحلم - ويصبح بين يديها.

«الشيخ» فى الحلم يحث «بهية» ألا تخاف أن تخطو البحر، وستقدر: أن تخطو النار، وستقدر: أن تخطو الشوك وستقدر. ثمن القمر، الحلم غال، و «بهية» قد دفعت «ياسين» من قلبها، ودفعت «أمين» من عينها، والقمر يستحق الكثير.

تصحو «بهية»: (يامه ده القمر كان بين إيديه..)، لكنها الآن خارج الحلم والكورس ينيها:

«القمر مركب بتغرق

ف السما يا بورسعيد

القمر مشنوق بيرق

القمر مشلول حزين

قد حزنك يا بهية.

مين يفكه؟

مين يحل العقلة عنه؟
القمر فوق بورسعيد
لسه طالع من شوته
والجنت محبوسة جوة
فى العنابر يا بهية.
الجت مترصصة
ع البلاط ومرصصه
والقمر شايف، ومن غيظه
اتخنى...

من يفك القمر؟

«بهية» ما زالت تضم إلى صدرها طفلها «ياسين». هل ستعطيه
أيضا كما أعطت حبيبها وزوجها؟
هل هناك طريق آخر أمام بهية لكى يتنفس القمر؟
«لكى لا تبدو الليالى فى سواد القبر»؟

ديسمبر ١٩٦٧

الزير سالم

تأليف: الفريد فرج.

إخراج: حمدي غيث.

الممثل الرئيسي: عبد الله غيث.

البيت المسرحي: المسرح القومي.

الموسم المسرحي: ١٩٦٧-١٩٦٨

إذا كانت هناك عصور من المسرح لا يجب أن تعود إلى مسرحنا الجاد، فأولها هو: عصر الميلودراما التي تفتعل المواقف والأزمات والمشكلات: سواء كانت فكرية أو اجتماعية لخلق الحيرة والـ «آه» وما إلى آخر تشكيلات ومظاهر الحزن الخارجى الأجوف، والبطولة الخارجية الهشة، والكلمات الخارجية الفارغة التي تقود بالتالى إلى نمط متجمد من التمثيل الخارجى الزاعق والفنية المسرحية الثرثرة الدميعة.

والذى يجعلنا أحرص الناس جميعاً على التربص لطحن كل ما بعيد تلك النكسة الفنية، هو أننا - وبالذات فى الشرق العربى - ظللنا ضحية تلك الميلودرامية الفنية معظم عمرنا السينمائى والمسرحى حتى انعكست آثارها الوخيمة على تفكيرنا بوجه عام، وتشكل بطابعها سلوكنا اليومى ومواقفنا إزاء مشاكلنا الاجتماعية، وكان خروجنا من دوامتها خروجاً صعباً لم تتماثل للشفاء منه تماماً.

وعندما أجلس فى المسرح القومى أشاهد عرض مسرحية الزير سالم - «لألفريد فرج»، وإخراج «حمدي غيث»، وديكور وملابس ناجى شاكر - وأجد نفسى من البداية مواجهة بستاثر داخلية ترفع وتسدل فى دمامة وتعويق، ويطلب منى أن أفهم أن هذه فنية حديثة لتلخيص المناظر وخلق مستويات لتحركات المسرحية، أتعرف فوراً على جرثومة الميلودرامية التى يمكنها أن تُخضع تحت بأسها وتختق كل ما أرادت الفنية الحديثة والكلاسيكية والملاحمية أن تقدمه لنا من حلول لمشاكل الثثرة وتوزيع الاهتمام والشكلية السطحية.

على طول المسرحية لا يمكن أن نجد مخبأ من امتداد ظلال العقلية الميلودرامية المهيمنة حتى كل ثغرة: الملابس الثقيلة المركبة، وبدهية الألوان القاتلة، حيث جئنا الشرير له اللون الأحمر، وكليب الضحية له اللون الأبيض، وجلييلة الملكة اللون الأخضر، وأسماء المجنونة شعرها أحمر وثوبها «بجبة»، ولون آخر متنافر - ما زلت أحسه ولا أذكره - والأمير هجرس يرتدى ما أحصيته من عشرة ألوان

فى «تلبك» يستفز العين طيلة العرض، مع استمرار صعود وهبوط تلك الستائر الكثيفة التى تشابك أحياناً مع أزرار الملابس المضحكة والسيوف المشرعة أثناء تنقلاتها الراكبة.

وتستمر العقلية الميلودرامية ولا تجد عُسرًا فى بعث منهج التمثيل الميلودرامى بكل فراغ زعيقه وتهدجه وقفلاته الخطابية لابتزاز التصفيق الانعكاسى الذى كان بطله القديم عميد الميلودرامية المصرية الأستاذ يوسف وهبى.

وتروح كشافات الإضاءة تتسكع بالضوء هنا وهناك وكأنها زواق كمالى ترشّه العقلية الميلودرامية كيفما اتفق.

ولكن هل نستطيع أن نقول إن العقلية الميلودرامية أقحمت شيئاً من عندها؟

لا، كل ما فى الأمر أنها استطاعت أن تلتقط من النص ما شجعها لكى تزدهر وتبلغ مداها.

أقول - وأنا أسيفة - لست أعرف تحت أية ظروف فنية أو نفسية أو فكرية انصاع ألفريد فرج لدعوة الانزلاق من الشعبية الملحمية إلى هذا الشأن من الهبوط الميلودرامى! عندما خرج لنا ألفريد فرج بسليمان الحلبي وحلاق بغداد رأينا كيف يمكن أن ينبعث منا مسرح يعطينا ما انتظرناه طويلاً: عمقا وبساطة وثورية وعقلاً، منطقاً وشعراً مع جدية وأناقة وظرف.

سليمان الحلبي: شدتنا كعمل متقن بذل فيه الجهد والعنت
والمعاناة، معه فكّرنا وتابعنا وامتلاّنا.

حلاق بغداد: رأيناها وفكّرنا وقهقهنا، وتبادلنا النظر وقلنا وكُد
لدينا مسرح ملحمة. كل من «سليمان الحلبي» و «حلاق بغداد» فنية
متقنة تخدم غرضها وتفرض على المخرج والفرقة الممثلة عقلية
ومنهجاً بعيداً عن حينهم المتأصل للميلودرامية الغابرة. ثم يأتي
الفريد فرج - وهو في سمت عمره المسرحي - يأتينا من خلف الغيوم
بالزير سالم منكفئاً من التاريخ، متزوعاً من الحكاية الشعبية، ويصنع
به ما لم يكن في التاريخ أو تصورنا للبطل العربي: «المهلهل سيد
ربيعة»، الذي لم يكن في ملاحظتنا مثل ثأره، ومثل شرف عدم
مساومته، ومثل استبسال قومه في حرب ما كانوا ليخوضوها معه إلا
بالاقتناع والغضب الصادق.

و«المهلهل»: الفارس الشاعر، زثر النساء، الذي أصرخته كارثة
قتل «كليب» وما تعنيه من قصمة لكرامته وكرامة قومه وحريتهم،
فيعاهد: «الخمر على حرام لا أذوقها، والنساء على حمى لا أقربه،
وإن الطيب لن يمس جلدي، وإن الماء لن ييل جسدي حتى أثار
لكليب ثأراً تطيب له نفوسكم.. وتطيب له نفسي..». ويرفض أن
يبيع ثأره بالنياق الآلف ويقول: «واكلياه! هل كنت لتباع بالنياق
ليشرب القوم ثمنك لبناً؟». ويظل في حربه حتى يموت، فتتزع عنه

دروعه بعد أن بقيت على جسده سنين طويلة، وكلما نُزعت قطعة صحبتها رقعة من جلده الذى لصق عليها.

مثل هذه الشخصية الدرامية الغنية من تاريخنا العربى، ألا تصلح إلا لتكون محكاً لعرض قضية عبث الحرب، وعبث القتال، وضرورة الائتلاف والتعايش السلمى؟

هذه الشخصية الأصلية، ألم يكن فيها وفى قصتها الكثير مما يستطيع أن يكون منطلقاً لبعث الخير من التفكير النضالى التحررى الثورى عند فتان أصيل وصانع مسرح متمرس مثل «الفريد فرج»؟
نعم، ولكن..

لكن «الفريد فرج» - لسبب لا أجد له تبريراً - تجاهل كل إمكانيات «الزير سالم»، وأخرجه وحيداً مقصوداً من الجذور، عارياً، ليس عليه سوى اسم بطل التراث، خاوياً ليس داخله سوى صقير أصداء باهتة لشخصيتى «هاملت» و «كاليجولا»، ولقد عرفنا كلتا الشخصيتين فى مكانها قوية عظيمة.

«هاملت» الذى يأتيه شبح أبيه المقتول ويخبره بالجريمة والثأر، نراه قشرة على الزير سالم الذى يأتيه شبح أخيه كليب المقتول ويطالبه بمسح بقعة الدم من تحت عرشه. و «كاليجولا» عند ألبير كامى يطلب «القمر»! يطلب المستحيل ويبحث عنه فى قاع بحور الدم، نراه على «الزير سالم» قشرة هى مطلب الزير سالم «كليب حياً».

كذلك يطلب المستحيل ويبحث عنه فى قاع بحور الدم، جنوده مرتزقة ومتصهرة، رغم المجون والخمر. يقتل الأطفال، لكنه - وهو الشاعر - لا يتكلم روعة مونولوجات هاملت ولا براعة محاورات كاليجولا، بل يثرثر بتراكيب غامضة لكلمات صماء وجمل «طقاطة» لا يمكن أن يسلك فيها ممثل على خشبة المسرح إلا إذا استعاض عن فراغها بحيل الميلودرامية من التهيج والاحتقان والزعيق والقفلات الخطائية.

وتقف يمامة بنت كليب: قشرة من إلكترا؛ فستان بينها وبين حزن إلكترا الغويط الحق العاصف. وتلتقى بأخيها هجرس: قشرة أورست، عند قبر أبيها. وتعج المسرحية بالقشور: فهذه من أوفيليا، وهذا من ماكبث، وهذه من واحدة من ساحرات شكسبير! خليط مأساوى مُزَيَّف سببه أن «ألفريد فرج» بهره أن يتعلق بمسكلة مجردة، فباع من أجلها كل ما يديه من حياة وتدفق وشعر ليتبع توفيق الحكيم - وما كان أغناه أن يتبع أحدا - فكان أن فقد نفسه ولم يبلغ الحكيم. وبقيت «الزير سالم» فارغة، أهلاً للامتلاء بالميلودرامية، وفكرًا يعود بنا - دون سند قوى - إلى غزليات السلام، ويُفَضَّى بنا - دون مصلحة - إلى حكمة عدم القتال وعدم الحرب، فيقول على لسان «هجرس» فى المشهد الختامى: «ثمة ما هو أقوى من السيف والخنجر: العقل؛ ذلك أننا من الممكن أن نسفك دم أجيال كثيرة

لمجرد أننا ربطنا أنفسنا كالبهائم إلى أوتاد لحظة واحدة وقعت فيها
جريمة خطيرة».

ولا يملك الواحد منا سوى أن ينظر إلى صاحبه ويسأله: ما الذى
هو مطلوب منا أن نلتقطه من خلاصة تفكير هذه المسرحية؟

أن نؤمن بضرورة أن تتعايش الأمم سلمياً ظالمة ومظلومة؟ أن
تقطع - الأمم - ما يربطها بلحظة قوع الجريمة لتنتقل وتعيش سلاماً
مُزيّفاً أو استسلاماً مُخزياً؟

وإلى من يوجه «الفريد فرج» رسالته السلمية العاطرة؟

ديسمبر ١٩٦٧

الغائب

تأليف: جمال عبد المقصود.

إخراج: رأفت الدويرى.

الممثلان الرئيسيان: محمد سالم، ويشى القصبى.

البيت المسرحى: مسرح الجيب.

الموسم المسرحى: ١٩٦٧-١٩٦٨

قالت الجدة: «ما هو لو كان المرحوم عايش وحسه فى الدنيا...
ما كانش الكبير طلع بايظ»، ولكن الأم قاطعتها بشدة: «لا يامه...
ما تقوليش كده.. أحمد ابنى مش بايظ أبداً، ده عمره ما كذب ولا
غش ولا اتعدت إيده على حاجة!».

ومع ذلك فقد جاء «الراجل الطويل الصفراوى، عينه وحشه،
عرفته من دخلته.. قلبى اتقبض على ابنى.. الراجل ده تقولش بينه

وين ابني تار.. يشب ويزعق ويتحمق: اقلبوا التراييزة.. طلعوا
الأدراج.. لموا كل الورق ما تسيوش ورقة ولا كتاب.. ما اتهدش
أبدا..

- أكلم ابني؟

- لا!

- أديله ياكل؟

- لا!

- سندوتش ف إيدو!

- لا!

- لُقمة صغيرة؟

- لا!

- ده مستنى الأكل!

- لا!

- دى أخته بتسخن العشا..

- لا!

- طيب يلبس قميص وينطلون؟

- لا!

.. كان يبص لى بعينه - ابني - يا روحى قال لى: ما تخافيش

يامه.. أنا راجع..

ومع «الراجل الصفراوى» يذهب أحمد «الغائب» فى المعتقل، ونراه طيلة المسرحية متجسماً من مجموعة جزئيات مونولوج الأم، فوظيفة هذه المسرحية ذات الفصل الواحد أن تصوّر لنا معتقلاً سياسياً من خلال أمه البسيطة ومحيط بيته: أحد منازل الطبقة المتوسطة الفقيرة.

وهل أمام الأم إلا أن يكون حديثها مونولوجاً حين لا يمكن أن نجد من تحاوره ويعطيها إجابة تقنعها عن كيف يذهب الإنسان إلى السجن رغم أنه لم يكذب ولم يسرق ولم يغش.

تكلم الأم نفسها، وليس أمامها سوى شباك كبير موارد تنتظر وراءه، هو بابها إلى «الغائب» الذى تتوقع عودته فجأة بلا تفسير، كما ذهب عنها فجأة بلا تفسير. وراء هذا الباب الشباك انتظرت مثلها أمهات كثيرات: «شوفى يامه كام أم زيك: إالى خايقة على ابنها واللى خايقة على بنتها واللى خايقة على جوزها».

الجلدة على هامش عالم الأم - هذا الذى يتوسط المسرح - تحاول أن تعطى من منطقها ما يهون على ابنتها: إن أحمد كان دائماً مشاكساً، «كان مخه فى الخناق والجرى واللعب».

ولكن الأم تدرك أن هكذا هم جميع الأطفال وهم صغار وبسطاء: إنهم لا يستطيعون أن يواجهوا الظلم الاجتماعى إلا بحلولهم البريئة الساذجة. ويخرج لنا قول أحمد وهو طفل:

«النهاردة كان ساقعة يامّه، الشمس ما طلعتش الصبح ولا فى
الفسحة والنظرة نظرت. أركب للجزمه كاوتش يامّه؟ الميّة دخلت فى
رجلى من تحت ساقعة. أجيب شراب والله يامّه. جيت بتعريفة
سميط وحمص الشام. كنت جعان... جاكته الواد ميمى سخنة من
جوة وثقيلة تقل.. إديته نص كيس الحمص وما فيش حبة صغيرة،
قال لى اقلع خلاص.. ما هو أنا هاضربه يعنى هاضربه.. يقول
لشامى يابن الغساله؟ مش حرام؟».

وكلما كبر الطفل يكبر التساؤل: «مش حرام؟»، ليتوضح ويأخذ
شكل الجهاد لتحقيق العدالة الاجتماعية.

«.. كان عوده رفيع... زى اللى شابل هموم الدنيا على
دماغه.. تبص فى عينه ولا عين راجل عنده عشر عيال ومش عارف
ياكلهم.. وكان يقرأ كثير...».

وتعلق الجدة: «ما هى الكتب دى هى اللى جابته الأرض...»،
مع أنها كانت تتوقع شيئاً آخر: «اللى يشوفه وهو بيذاكر.. كان
يقول ده حايطلع وزير...!»

هل يعقل أن تدمر الكتب إنساناً؟ لا يمكن!

الكتب لم تعط أحمد سوى قدرة تنسيق وتوضيح ما شعر به طيلة
عمره. وما رآه دوماً:

«أنا يامّه شايف الغلط وشايف الصح. الغلط نجمه عالى، والصح منداس بالرجلين.. مش هاین على حاجات كثير ولا طمعان فى حاجه... ما كنت أقدر ألبس بدلة واتزين واتعاقب.. مش دى سكتى... يامّه الناس بتصعب على... الناس قرّبت تتهيل.. بتمشى تكلم نفسها.. وكل واحد وشّه فى الأرض مطاطى.. خايف ومرعوب».

وليس أمام الأم سوى أن تسلّم لابنها. إن إحساسها يقول إن منطقته صادق، لكنها كانت تخشى ما حدث، وما هو قد حدث وليس أمامها سوى هذا الشباك الموارب الذى تنتظر خلفه. ليس هناك من يحاورها سوى صوت الراديو يأتيها، فتقول مكملة مونولوجها:

«بتقول إيه يا راديو؟ يا كذاب زى الجرائين. حواديت.. حواديت.. كلها حواديت.. كلها حواديت... ده ابنى خدوه من قدامى.. وابنى لا سرق ولا غش ولا كذب.. واللى مش هاین على... خدوه ببيجامته منسلّه من الكتاف ولونها رايح قدام الناس.. الجيران يقولوا إيه بس؟.. قلت لك يا أحمد أجيب لك ببجامة.. قلت لى هاتى لك جلايية.. كده يا أحمد.. مالكش حق».

وتنتهى المسرحية الأولى للكاتب الشاب «جمال عبد المقصود» -

٢٦ سنة - التى تعرض الآن ضمن العرض التجريى الذى يقدمه مسرح الجيب بالقاهرة بالحديقة الفرعونية بعد كوبرى قصر النيل .

إن الذى يلفت النظر إلى هذه المسرحية هو تماماً ما لفت النظر منذ عشر سنوات فى نيويورك إلى مسرحية قصيرة من فصل واحد اسمها «قصة حديقة الحيوان» لكاتب ناشئ كان وقتها فى الثلاثين من عمره اسمه إدوارد ألبى، ويعدونه الآن فى المسرح الأمريكى وريث عرش يوجين أونيل . لم تكن المسرحية سوى مونولوج لشاب وحيد عاطل يستعرض عزلة الإنسان فى مجتمع مدينة نيويورك : المجتمع الحديدي أو حديقة الحيوان التى يصرخ فيها هذا الشاب فى النهاية : «أفضل أن تقتلنى على أن تتجاهلنى» .

كان هناك فى أسلوب هذه المسرحية اجتماع غريب بين قسوة حدة التصل وصفاء الشاعرية الرهيفة، الألم المضغوط الحائر بين ابتسامة الشجن وتجهم الغضب، هذا التآلف بين النقيضين الذى استطاع «ألبى» فى عمله الأول أن يبرز به إنسانية بطله ورقته مع عنف احتجاجه وخشونته، هو تماماً ما يلفت النظر فى هذه المسرحية «الغايب» للكاتب المصرى فى عمله الأول . لقد استطاع جمال عبد المقصود أن يتغلب على خشونة الموضوع ومتاهاته الشوكية بمقدرته الذكية على التحرك بين الشاعرية والحدة والألم والفكاهة السريعة، تحركاً متوازناً رشيقاً أنقذه من الخفة أو الميلودرامية أو الخطابة .

وقد كنت أحب لو أعاد للمخرج الأستاذ رأفت الدويرى نظرنه فيما حذفه من نص المسرحية، فأنا أعتقد أن الجزء المحذوف الخاص بكلام الطفل «محسن» عن محاولته تنويه القطة، جزء هام وأساسى فى صلب التأثير العام للمسرحية. وهو وإن كان قد نجح فى اختيار بشرى القصوى فى دور الأم - وأنا أشهد أنه أفضل الأدوار التى رأيتها لبشرى - إلا أنه لم يوفق فى إسناد دور أحمد إلى محمد سالم؛ فهو لا يعطى صورة أحمد «الطويل الرفيع» الذى جعلته همومه الإنسانية يبدو كأب لعشرة أطفال جياع.

فبراير ١٩٦٨

حاملات القرايين

تأليف: أسخيلوس.

ترجمة: د. لويس عوض.

إخراج: تاكيس موزونيدس (مخرج يوناني مستضاف).

الممثلون الرئيسيون: محسنة توفيق، محمود الحديني، هالة فاخر.

البيت المسرحي: المسرح القومي.

الموسم المسرحي: ١٩٦٧-١٩٦٨

خشبة المسرح بلا غطاء. واجهة قصر ملك أرجوس. عند مقبضى الباب بقعة ضوء حمراء. قبر أجائون ساطع أبيض يتوسط الفناء أمام القصر. إلى اليمين وثن هرميز. الوقت ليلاً. أورست يتدفع من جانب القاعة ويركع أمام الوثن، وتبدأ المأساة الإغريقية «حاملات القرايين» - الثانية من ثلاثية الأورستية التى كتبها «أسخيلوس» منذ ٢٥٠٠ عام - ويقدمها المسرح القومي حالياً بالقاهرة بإخراج تاكيس

موزونيدس - المخرج اليونانى العالمى المتخصص فى إخراج الكلاسيكيات اليونانية - وترجمة الدكتور لويس عوض، وموسيقى الدكتور جمال عبد الرحيم، وتصميم المناظر والملابس صلاح عبد الكريم، وبطولة: «الكورس»: أربع قائدات (هالة فاخر، عطيات الأبنودى، فوزية عزت، نجوى أبو النجا)، وإلكترا (محسنة توفيق)، وإيجست (محمد السبع)، والمريية (ناهد سمير)، وييلاد (مراد سليمان).

أورست: فتياً مشتعلًا بالثورة والحق، ومعه صديقه ييلاد، يعود من غربته إلى أرجوس - موطنه الخاضع لحكم الأثمين - ليتقم لأبيه أجاممنون، الملك البطل الذى قتلته زوجته كليتمسترا غيلة مع عشيقها إيجست:

«عرش أرجوس اعتلاه فاجر
مثل النساء داصر وخائر»

يضع أورست خصلة من شعره على قبر أبيه، ثم يتراجع إلى جانب المسرح ليختفى عند اقتراب موكب حاملات القرايين ومعهن شقيقته المغلوبة: إلكترا.

إلى قبر أجاممنون يتقدم موكب الكورس (١٥ فتاة) ومعه إلكترا متشكلاً من مجموعات تدخل من أركان المسرح فى انسياب دالف مع الموسيقى التى تؤكد الجو المشحون بالرغبة والحداد والألم.

يرتفع صوت الكورس موزعاً إيقاعه وألوانه بين قائدات الكورس، معقّباً وراويّاً ومحاوراً، يستنكر القرايين التي حملتها لهن كليتمسترا إلى قبر ضحيتها تمويها لجريمتها المفضوحة، ويؤكد الكورس عبث القرايين الكاذبة التي يتوسل بها الجناة لتغطية ما اقترفوه من إثم، ويلخص مقاله:

«إنها أرواح قتلاتنا تنادى بالشبور ييطش المقتول بالقاتل من خلف القبور»

وينمو حضور إلكترا عندما تتحرك فى تناغم مع تحركات الكورس ناهضة من جلستها الساكنة، تطوف بين مجموعات الكورس شاحبة عزيزة، يسيطر عليها الإحساس بالظلم والعجز، وتعلو نجواها إلى أبيها المقتول وتبتهل إليه بدعائها الدائم أن يعود أورست للانتقام ويسترد مكان الحق والعدل:

«... قَدْ خُطَا أَوْرَسْت نَحْو دَارِهِ

هَذِي صَلَاتِي لَكَ يَا مَوْلَايَ».

وعندما تلاحظ إلكترا خصلة الشعر فوق قبر أبيها، تأخذها الدهشة ويعتمل الفرح والاستطلاع بينها وبين الكورس، حتى يدخل أورست ويواجه إلكترا بأنه هو أخوها الذى تمت طويلاً مقدمه، ويتم اللقاء بين الشقيقين المتعيين:

«نحن منبوذان كالوعل الجريح
شاردان اليوم كالطير الذبيح»

ويتكشف أمامنا مشهد اللقاء حتى ذروة عذوبته وشاعريته،
وتضطرم تعابير الوجد والفرح - التى عليها أن تحل محل حزن طويل
غائر الجرح والألم - حين تخاطب إلكترا أخاها:

«يا أملاً فى بيتنا الحزين
بيت أبى الفقيد، يا عمادنا
ها أنت ذا قد عدت يا مُخلصى
تلبس تاج القوة القهّارة
بها سنسترد قصر والدك
ويا جميل العين والمحا
يا من جلست فى حنايا قلبى
شطرته - ليحتويك - أربعا»

هنا يتفجر من محسنة توفيق مخزون شاعريتها التى لا حد لها
منطلقاً من أصالتها الإنسانية وخصب ما تعرفه من عذاب شامل،
تشف وتصفو حتى يتحول حضورها إلى أثير، ويمتد صوتها مثل
الغدير منسكباً دافقاً عذباً. ولمدى طويل سيظل مشهد هذا اللقاء بين
إلكترا «محسنة توفيق» وأورست «محمود الحدينى» مستوى رفيعاً
نادراً يستحق أن يشير إليه المتخصصون باعتباره نموذجاً ومثالاً.

أمام وثن زيوس، وأمام وثن هرميز، وعند قبر أجاعمون، يفصح
أورست عن عزمه الانتقام، وتباركه إلكترا:

«شج رأس الظلم، نكل بالطغاة
تسلم الأرض وتزهو بالحياة.
كيف أرجو العدل من أيدي الجنة؟»

وينشحن الكورس بالتحفز والتوتر، وتجمع قائدة الكورس - هالة
فاخر - خيوط الانفعال الشامل، ومن مركزها فى منتصف مقدمة
المسرح يرتفع صوتها فى تركيز وقوة وانطلاق:

«فلم الإنكار؟

حلمى يوم نار.

إن روحى لا ترى إلا الدمار

ورؤى عيني شرار فى شرار

من سمير الحق لا تهدأ نار

مرجل القلب غلافه أوار».

ويحتال أورست ليدخل القصر ويقتل إيجيست (زوج أمه) ثم
يقتل أمه كليتمنسترا. لا ندم من أجل إيجيست، لكنه ما إن ينتهى
من قتل أمه حتى يصرخ:

«يا ويلتى.. ما أفدح انتصارى!»

وتتحقق لعنة أمه، فتلاحقه «الفوريات»: رسولات جحيم
الندم - وهذا مشهد آخر من مشاهد الذروة فى هذا العمل
العظيم - فينهار هاربًا من أرجوس حيث يحتمى بالوثن أبولو.

وتنتهى المسرحية بنشيد الكورس، وتعقيبه أن الدم المسفوك لا يغسله إلا دم مسفوك.

المسرحية لا يستغرق عرضها سوى ساعة ونصف، غير أنك تصطحبها معك: شعراً وفكراً وإمتاعاً، وتستغرب أن موزونيدس - هذا المخرج الأجنبي عن خشبتنا المسرحية - لم يجلب لنا شيئاً من الخارج، كل ما فعله أنه حرث أرضنا وأخرج لنا من مكنونها ما نملكه، وما لم نحسب قطّ أنه كان هناك.

لقد أظهر من محمود الحدينى ما كان خفياً من أصالته، فأنضج بنفسه ما كان فجاً فى صراعه. إن اكتشاف الحدينى لنفسه شىء مفرح لذاته. مثل هذا الاكتشاف ألمسه أيضاً عند هالة فاخر، قائدة الكورس التى خطت بعملها هذا مرحلة مذهلة فى تطورها المسرحى صوتاً وفنية وإحساساً.

ولقد استطاع حسن البارودى وناهد سمير أن يثبتا أنه مهما كان الدور قصيراً وخاطفاً، فهو ركيزة أساسية فى وحدة البناء المسرحى الشامل.

ولكم يصبح شيئاً لو أن الدكتور جمال عبد الرحيم أعد لنا مقالاً نقرأه فى مجلة المسرح عن تجربته لتخطيطه الموسيقى الذى أعده وضم به البناء المسرحى فى تربيط مؤتلف شديد القوة والبساطة. واعتقد أن

مجلة المسرح لابد أن تفرد مجالاً يتيح لنا فرصة القراءة المستفيضة عن تجربة العمل فى إخراج هذه المسرحية: تجربة صلاح عبد الكريم مصمم الديكور والملابس، تجربة الممثل. ولعل مساعد المخرج الأستاذ أحمد عبد الحليم يمكنه أن يشارك بالكتابة فى هذا المجال ليحكى لنا عن المجهود المعجز الذى صنع هذا الكورس الأنيق من الهواء. وفى مضمون هذه التحية للكورس هناك تحية لمنار أبو هيف مدربة الصوت.

ماوس ١٩٦٨

حكاية شركان فى بيت زارا

تأليف: مصطفى بهجت مصطفى.

صدرت فى: سلسلة مسرحيات عربية ١٩٦٨/٦ .

فى عام ١٩٦٨ جاءنى الشاب «مصطفى بهجت مصطفى» - معيد الرياضة البحتة بجامعة أسيوط - بمسرحيته الأولى: «حكاية شركان فى بيت زارا»، وكانت قد صدرت بعد عام واحد من هزيمة يونيو ١٩٦٧ . وعندما انتهيت من قراءتها، أدركت على الفور أن المؤلف الشاب - رحمه الله - واحد من جنود الحلم الثورى للمخلصين الذين عرفوا حجم الأخطبوط الذى يحكم مصر وأرادوا أن يشاركوا فى معركة التنبه إليه قبل فوات الأوان (!)، وأدركت بعد قراءتى أن

الكتابة عن هذه المسرحية ستكون من العمليات المرهقة التى تصينى كلما حاولت تهريب عمل مخلص للنشر. ولقد نجحت وقتها فى أن أنشر عرضاً كاملاً لخطوط المسرحية نُشر بمجلة «المصور» - عدد ١٩٦٨/٩/٢٧ - قلت فى نهايته: «هذه هى المسرحية الأولى للكاتب مصطفى بهجت مصطفى الذى نسمع عنه لأول مرة، والتى استطعت أخيراً أن أعبر لك عنها - يا من أنت صديقى من بين القراء - ولقد أرهقنى التعبير عنها منذ أن قرأتها، حيث دائماً يعسر على التعبير كلما التقيت بعمل فنى تكاملت جودته الفنية مع صفاء وصدق فكرته...».



تبدأ مسرحية «حكاية شركان فى بيت زارا» بشخصية «شركان» فى مواجهة أشباح تطارده، بينها شبح زوجته «سيرا»، وتتجاوز الأشباح فيما بينها حول «شركان» الذى كان «يقدر الكلمة» و «تعذبه الكلمة» و «كان يريد أن يدك بها عرش نمرو» . وكان هناك عهد بين «شركان» وبين زملائه الثوار «ألا يخون أبداً حتى يسقط عرش الظلم»، لكن يتضح لنا من كلام الأشباح - وهم شهداء المعركة ضد نمرو من أجل نصر الثورة - يتضح أن «شركان» - هذا البطل الثائر - لم يحفظ عهد زملائه الثوار، بل خانهم ووشى بهم عند «نمرو»، وعندما قامت الثورة وسقط عرش «نمرو»، عاد البطل الخائن «شركان» يريد أن يتسلل - بصيته الثورى السابق - إلى الثورة المنتصرة ليبنى الثمار، مسقطاً عنه ذاكرته التى سجلت خيائنه .

وبعد هذه المقدمة التى تحدد لنا هوية «شركان» كثرى سابق خان زملاءه وثورته، يضاء المسرح لثرى «شركان» هذا رث الثياب فاقدًا للذاكرة، يجلس فى قاعة فندق «زارا» محدقًا فى الهواء متعبًا.

«زارا» شابة فتية فى الثلاثين - (قد تكون رمزا لمصر أو لـ ١٩٥٢/٧/٢٣) - ترعى نزلاء فندقها.

الفندق: بيت تقدم فيه «زارا» للجميع شراب اللوز المحلى بالسكّر. «زارا» لم تتزوج بعد. لها ميولها، لكنها ما زالت تجد أنه فى الإمكان ضم كل الرجال بميولهم المختلفة فى بيتها أو فندقها، فالباب مفتوح يجمع الأضداد، ويضم التناقض: فى عصر الإمبراطور نمرود اختبأ الثوار فى «بيت زارا» يصنعون خطة الثورة، والآن فى عصر الثورة تسمح «زارا» للإقطاعى - مزروع الملكية - «ميردان» وابته «هانا» أن يلجئا كذلك إلى بيتها ليتطللا بحمايته حتى يهدأ زعر «ميردان»؛ فميردان يلجأ عن عمد إلى هذا المعقل الثورى برغم ما يضمره من عدااء للثورة، لأنه المكان الوحيد الذى يكون فيه فى مأمن من ضربات الثوار: «جئت إلى هنا لأكون بعيدا.. بعيدا عن هؤلاء الذين يعملون ضد الثورة... جئت هنا فى بيت زارا التى ساعدت الثوار»!

ويجد «مارا» الرجعى، الخائى، المهزوم كذلك، غرفة فى بيت زارا المفتوح يأوى إليها، ومجالاً يخرف فيه بأحلامه المريضة كلما أفقدته الخمر وعيه، فيقول لزارا متربصاً:

«زارا، سأنالك حتماً فى النهاية.. ألا تدركين ذلك؟ وما دام الأمر كذلك، لماذا لا نجعل النهاية هذه الليلة؟».

ولاشك أن «مارا» جاد فى منطقته وفى هذا الأمل الذى يظل يملأ رأسه: طالما أن «زارا» تسمع كلامه هذا ولا تطرده. ويقول «الرجعى» هذا صراحة:

«لماذا لا تطردينى يا زارا من دارك؟ هناك أمل إذن!»، وتجب زارا على هذا التساؤل:

«لا أعرف، أنا أرثى له يا هوشى، أرثى له».

«هوشى»: الثورى العجوز، راصد التاريخ، الذى عاش حلم الثورة وكفاحها، ويلحق واقعها لكن بعد أن أصبح كما يقول عن نفسه:

«نومى أضحى كصحوى: غلاف رقيق يحيط وجودى كله فيبعدنى عن العالم من حولى».

إن «هوشى» لم يعد يصنع فى واقع الثورة شيئاً، لكنه يرى أن وقفته فى الظل يرقب:

«... لها معناها... إن الوقفة فى الظل تمنحنا مجالاً أكبر للرؤية وتقييم الأحداث».

وجود «هوشى» فى «بيت زارا» هو: التعقيب والحلم والأمنية الثورية الممتدة بين الأمس واليوم وغداً.

«هوشى» - الخبير ذو التجربة الطويلة العريقة - يرقب كرم «زارا» الذى يتسع لكل الأضداد ويقول لها: «أنا أخشى»، فتقول له: «لا تخش شيئاً على يا هوشى»، فيقول: «لماذا لا تتزوجين يا زارا؟» - (أى لماذا لا تلتزمين بخط) - فتقول: «أيها الأب.. عندما تجد زارا الرجل ستمنحه قلبها كله.. كيائها كله». فيقول «هوشى»: «الحياة التى يتفجر بها داخلك لا تنبئ عن اختيار صائب يا زارا».

ويصدق تخوف «هوشى» - المؤرخ للتاريخ - فبالرغم من أن «زارا» حامية الثوار لن تختار - حتماً - الرجعى الخائن «مارا»، إلا أن خطأها يكمن فى انخداعها بواجهة ثورية تغلف جوفاً مشوهاً لا ينكشف لزارا إلا متأخراً: إنه «شركان»، الفسخ الذى تقع فيه «زارا». وحين يتزع «شركان» ثوبه القديم المتهرئ كذاكرته، تلبسه «زارا» ثوباً جديداً نظيفاً - (تعطيه صفحة جديدة لبدأ تاريخاً جديداً) - ويعطيه «هوشى» اسماً آخر: «برهام». وهكذا تنهى لشركان الخائن فرصته الجديدة كاملة. ويعطيه «هوشى» كذلك عملاً مهماً: تدوين تاريخ البلد:

«كنت فى حاجة لمن يكتب لى ذكرياتى يا بنى... سأكتب تاريخ البلد من جديد... ستساعدنى أنت فى ذلك».

وتستقر الصورة مؤقتاً فى بيت زارا: «شركان» - الذى صار «برهام» - منظم فى بدايته النظيفة، يكتب ما يمليه «هوشى» من

التاريخ، والإقطاعى متزوج الملكية «ميردان» يدور حول نفسه محتمياً
فى بيت «زارا» حتى يمكنه تحقيق ما يضره، وهو أن يتمكن من
التسلل خارج الحدود ومعه ابنته هانا:

«هانا.. لم يعد هذا البلد بلدنا.. بلدنا تلك التى غلّك فيها
أرضاً، وستكون هناك وراء الحدود حيث نحمل معنا كل أموالنا
المخبوءة. ماتت أمك دون أن تعرف أننى دفنت نقودنا تحت جدار
القصر ليلة سقوط الإمبراطور».

نعم، إن كل ما يريده الإقطاعى «ميردان» هو أن يطمئن على إنقاذ
الآلاف ألف دينار، وكلها من فئة العملة الكبيرة، فأحزان الإقطاعى
«ميردان» خلال عصر الثورة صارت فوق طاقته:

«هل نحن فى حلم؟ أى كابوس مخيف! كيف تغير العالم من
حولنا هكذا.. أنا ميردان.. السيد ميردان صاحب الضياع..
صاحب الملايين والكل يسجد! أين ذهب هذا كله؟ عندما أسير فى
الطريق لا أحد يلتفت إلى.. حتى إذا عرفنى أحد من أولاد
الفلاحين فإنه يحينى تماماً كما يُحى أباه.. الفلاحون يا هانا..
الفلاحون!».

وتتزايد هموم «ميردان» وعصبيته بمرور الأيام، ويقول له «هوشى»:
«مثللك يا ميردان لن يجد الراحة إلا إذا قلت حركته وودع
الأحلام.. اسمع نصيحة هوشى!».

لكن هيهات أن يستمع الإقطاعى مزروع الملكية «ميردان» لنصيحة
شاهد التاريخ - صاحب الثورة - وهى حلم.

لا يمكن للإقطاعى «ميردان» أى يذوى بمحض إرادته، فلتستمر
حركته طالما هو قادر عليها، ولتوهج أحلامه طالما هناك مجال
لتوهجها.

أما الرجعى الحاقد «مارا» زميل الإقطاعى «ميردان»، فما يضممه
وما يريد أكبر من مجرد استعادة ثرائه فى بلد آخر. إنه أكثر ذكاء
وأفتك مرارة من «ميردان»، إنه يريد أن يظل فى «بيت زارا»، يحلم
برؤية الثورة وهى تنهار، والبيت وهو يتصدع، و «زارا» وهى تزل
وتقع بين برائنه. وحين يتذكر أمجاده، يتذكر مجده فى إلهاب ظهور
الفلاحين بسياطه:

«لم يكن ليسابقتى أحد: طريقة تطويحه فى الهواء، فن لسع
الأجساد الهزيلة به.. كم أندم الآن.. أقسم بأنى لو عدت كما كنت
لكنت أكثر فتًا وحذقًا فى إدمائها!»

أمام كل هذه الشخصيات يظهر «صفوان»: كادر الثورة المؤمن،
المخلص. يعود من منفاه ليأخذ دوره الجديد فى صفوف الثورة التى
ساهم فى انتصارها.

وما إن يتكلم «صفوان» حتى نتلمس ما فى حديثه من اقتضاب
يررح تحت ثقل وجدان متألم.

«صفوان» يرفض - أول ما يرفض - تجمع كل هذه الأضداد الغريبة تحت سقف واحد. كيف تستوعب «أارا» العزيزة كل هذا الاختلاف؟

وعندما يرصد «صفوان» «شركان» - أو «برهام» - يستدل بنقائه على الفور إلى العدو الأخطر بين كل تلك الأنماط. يقول «صفوان» لـ «هوشى»:

«أنا أقدر كفاحك القديم يا سيد هوشى، ولكن كفاحنا نحن يجب أن يستمر».

ويوضح «صفوان» كيف يستمر كفاح الثائر الثورى فى عصر الثورة وواقعها. إن «هوشى» الثائر القديم، عدوه كان الإقطاعى «ميردان» والرجعى «مارا»، وكفاح شبابه كان فى القضاء على حكم النمرود وولادة الثورة. أما أعداء «صفوان» فليسوا بوضوح وسهولة الإقطاعى والرجعى، إنهم الذين يتسللون إلى مواقع الثورة:

«من يصرخ بمبادئ الثورة ليدخل التنظيمات التى أسستها، ثم يبدأ فى تخريبها لإثارة الشك فى فاعليتها يا سيد هوشى»:

إنهم «شركان»، المنافقون، الانتهازيون، الوصوليون الذين بفسادهم داخل الثورة يتعش «ميردان» الإقطاعى، و «مارا» الرجعى الخائن، وجميع الأعداء القدامى، ويبض الأفاعى الكامنة.

«صفوان» إذن لا يمكن أن ينخدع بـ «شركان» بسهولة! لقد

سمعتَه منذ أيام يقف متحدثاً في جمع من الفلاحين والصناع. كان حديثه عن مأساة عصر الأباطرة. كانت كلماته تخرج متهدجة مشحونة بالعاطفة، لكن الحق أنها لم تصل قلبي قطّ يا سيد هوشى.

كلمات «شركان» لا يمكن أن تصل قلب «صفوان» ونمسه لأنه لا يمكن أن تفوته رائحة المتاجرة بعذابات الآلاف:

«الآلاف الذين قتلوا على أسنة الخوازيق فوق الجبل، تحت سنابك الخيل فى الوادى.. من الجوع، من لسع الشياط يا سيد هوشى».

«شركان» يتحرك بسرعة وهو يعب من حياته الجديدة كمحترف ثورى. دائرة معارفه تتسع، ووقته مع «هوشى» لكتابة التاريخ يُختصر ويختصر ويختصر.

ويعود فرحاً ليخبر «هوشى» بأنه قد تعرّف إلى «رشوان»، وهو كاتب سياسى محترف يعرفه «هوشى» بأنه: «تكسب كثيراً من كُتبه أيام كسرى والنمرود.. لم يُجمع أحدها مرةً من الأسواق ليحرق... لم يزر السجن مرةً وإن كان قد زار القصر العظيم مرّات عديدة». ويعارضه «شركان» مدافعاً: «إنه ثائر قديم يا هوشى». ويرد «هوشى»: «على أى شيء يا بنى؟»، ويسترسل «شركان»: «على أى شيء؟ لقد اختير عضواً بمجلس الرأى يا هوشى.. هوشى، لقد أعجب بى.. بأفكارى ب...»

ولا يخفى مرض استحسان الذات على «هوشى» الخبير، عندما ينشرح الصدر بحلاوة ما قاله اللسان وليس بفاعلية ما يحدثه القول.
ومع «زارا» ينسى «شركان» نفسه ويفصح عن سعادته بالأرباح المادية التى يكسبها كمائد احترامه الثورى:

«سألنى رشوان: هل سترشح نفسك يا برهام أميناً للفلاحين بمجلس الشورى؟ أجبت: نعم نعم... حقيقةً هذا المنصب ليس كما كان فى الماضى يجعل من يتقلده غنياً، فأجره سيكون خمسين ديناراً فقط... ولكن من داخل المجلس أستطيع أن أحول كلماتى إلى... زارا كم أحبك! ألا تصدقينى يا زارا؟».

«زارا» غارقة فى حب «شركان» ومصيده، تصدقه ولا تلمح انتهازيته التى صارت تفصح عن نفسها بلا خجل، ولكنها تفيق أخيراً على صوته الهادر بأحلامه وكشف نفسه الوصولية:

«يا حبيبتى... ستزوج بعد أن أشغل المنصب... سنشتري فندقاً آخر وسط البلد... سيكون عندنا اثنان و...» وتصحو «زارا»:

«ماذا تقول يا برهام؟»

لكن صحوتها الحقّة لا تكتمل إلا عندما تجد «شركان» يحلق فى «هانا» ابنة الإقطاعى «ميردان»، وهنا يقول لها «صفوان»:
«يجب ألا يدهشنا ما يمكن التنبؤ به!».

«شركان» واضح الآن إنه: العدو الحق لصفوان، جندى الثورة المخلص.

«شركان»: العدو الحق لـ «زارا»: الوطن، الأرض، المعقل الثورى.

وكان على «زارا» أن ترى دائرة «شركان» - الخائن، الانتهازى، والثورى المزيف - ترى الدائرة كاملة حتى يمكنها أن ترى وتقيم محبة «صفوان» المخلصة وتقرن به وتعطيه خصبها كله، وتوصد بابها المفتوح ليقصر بيتها عليهما المتكافئين وثمارهما معاً.

إن انهيار «شركان» فى المسرحية واقتضاحه يسعد «مارا» الرجعى، هذا العين الشامطة المنتظرة تصدع كل شيء، ويقول:

«لن يدهش مارا بزوغ الشمس عند انتصاف الليل. انقلاب جديد فى نظام هذا العالم أخيراً - (مشيراً إلى هانا وشركان) - أخيراً تنضم ابنة ميردان الإقطاعى إلى صفوف الفلاحين والصناع... لن أفاجأ فى الغد حين أجد هانا تقف على الرهوة بجوار برهام تبكى وهو يؤدى دوره الطريف - (فى حديثه العاطفى إلى جموع الفلاحين والصناع) - قربت لحظة تحقيق ما أردته يا زارا أسرع مما كنت أتصور...!».

ولكن الخطأ فى الحساب هو جزء من طبيعة «مارا» الرجعى

الحائق . إنه بجهله التام بمعرفة الثورة لم يستطع أن يرى «شركان» كما رآه «صفوان» خائناً ومزيقاً منذ البداية . لقد دخل شركان بيت زار . متسللاً وكان خائناً لها منذ اللحظة الأولى ، مستفيداً منها ، وليس غريباً أن يتوق لـ «هانا» ابنة الإقطاعى التى لم تلمس أقدامها الأرض ، وما زالت تملك ألف ألف دينار . . وليس غريباً أن يلج الإقطاعى «ميردان» لـ «شركان» ويتحالفاً : الأول بماله ، والثانى بمركز فى سلطة الثورة ، لكى يحققا معاً الهرب بالثروة خارج الحدود .

وفى النهاية ، ليس المهم أن تفشل خطة الهرب وأن تقتل الحرس «ميردان» ، المهم : وعد «صفوان» - جندى الحلم الثورى وحارسه بأن يقتل «شركان» حتماً أينما وجده وكيفما وجده .

ويقول «هوشى» معقّباً وهو يبدو كأنه ينهى كتابه : «لن تبقى فى النهاية إلا الجنود الصلبة» .

ويقول «صفوان» لـ «زارا» :

«ستفيض أحزانك سريعاً يا زارا» .

وتأخذ «زارا» موقفها المتأخر ، فتقول لـ «مارا» الرجعى فى حسـ

نهائى :

«عليك . أن تأخذ حليجاتك يا مارا . . لم أعد أرثى لك يا مارا .

لم أعد أرثى لأعدائى» .

لاشك .

فلا يمكن أن نرثي للأفاعى وإن كانت تتلوى من الألم !
ويختتم المسرحية نداء «صفوان» الذى هو نداء كل حراس الثورة
الصادقين :

«اكرهى أعداءك يا زارا
اكرهى أعداءك يا بلادى
وامنحى قلبك لمن يحبك
يا ربيع حلم المخلصين».

مهرجان الإسكندرية لفرق المحافظات (١)

صيف ١٩٦٨

لأن الفن عندى ما زال هو المتنفس الوحيد لكثير من المرات القومية والإنسانية، فأنا لذلك أكرهه وألجأ إليه. وبالعجين المر الأسود الذى لا أملك أن أخلص منه يدى كذلك، سافرت إلى الإسكندرية لحضور أجزاء من مهرجان فرق المحافظات المسرحية الذى علمت به متأخراً جداً لأن المشرفين عليه لم يهتموا بإخبار أحد.

ولقد بدأ المهرجان فى ١٥ من يوليو الماضى وسوف ينتهى فى ٣١

- من أغسطس، ويشمل عرض ١٣ محافظة هي:
- ١- الإسكندرية: التي عرضت «الفتى حمدان» و «مأساة الحلاج» من ٧/٢٠ - ٧/٢٥ .
 - ٢- بورسعيد: وعرضت «الحصار» و «الكلمة الثالثة» من ٧/٢١ - ٧/٢٤ .
 - ٣- القليوبية: وعرضت «السلعوه» و «القفل» من ٧/٢٥ - ٧/٢٨ .
 - ٤- الغربية: وعرضت «المسامير» من ٧/٢٩ - ٧/٣١ .
 - ٥- البحيرة: وعرضت «الزويعة» و «الفخ» و «الغريب» و «أغنية على المر» من ٨/٤ - ٨/٤ .
 - ٦- الشرقية: وقدمت «البرواز» من ٨/٥ - ٨/٧ .
 - ٧- المنوفية: وقدمت «الأرض» من ٨/٨ - ٨/١٠ .
 - ٨- كفر الشيخ: وقدمت «القنطرة» من ٨/١١ - ٨/١٣ .
 - ٩- دمياط: وتقدم «حارة الطشطوشى» من ٨/١٤ - ٨/١٦ .
 - ١٠- بنى سويف: وتقدم «الجلابيب البيضاء» من ٨/١٧ - ٨/١٩ .
 - ١١- أسيوط: وتقدم «الشبك» من ٨/٢٠ - ٨/٢٢ .
 - ١٢- سوهاج: وتقدم «ليالى الحصاد» من ٨/٢٣ - ٨/٢٥ .

١٣- أسوان: وتقدم «بير القمح» و «أغنية على المر» و «الراجل
الى ضحك على الأبالسة» من ٢٦-٢٩/٨ .

وتقدم هذه العروض بمسرح الإسكندرية الصيفى أمام كازينو
الشاطبي، والدخول «مجانا» .

ولقد كان تساؤلى الأول وأنا فى القطار الذاهب إلى الإسكندرية -
(ولم يكن تساؤلاً منفصلاً؛ فالأخطاء نسيّة، وما كان يزعج من قبل
ليس من الضرورى أن يكون مزعجاً الآن وينفس القوة، حيث تلقنا
وتتولد حولنا مصادر إزعاج أكبر وأقوى وأشمل) - بعد هذه الجملة
الاعتراضية أعود لتكملة الجملة من البداية. كان تساؤلى الأول هو:

ما هى الفكرة فى تكليف مهرجان مسرحى مُمولّ من كدح
الشعب ثم إهداره وقتله؟

مهرجان فنى يبدأ فى خلسة من الصحافة والجمهور حتى نستشعره
من خلال ركن الأخبار الطريفة حين تنقل أنباء لجنة التحكيم التى:
«فوجئت لجنة تنظيم مهرجان الإسكندرية بغياب أكثر من نصف
أعضاء اللجنة.. والسبب أن إدارة الثقافة الجماهيرية لم تتصل
بأعضاء اللجنة بالقاهرة ولم ترسل إليهم استمارات السفر، ولم
تخطرهم بأماكن المبيت المخصصة لهم» .

ولو بقى فى القلب فائض للتعجب لتعجب - ربما - المرء أن يكون

مثل هذا الخبر هو مقدمة الإعلام والتعريف بمهرجان للمسرح تنظمه الثقافة الجماهيرية لفرق المحافظات وتقول عنه فى نشرتها المطبوعة التى عليك أن تطلبها: «إن فكرة إقامة مهرجان لفرق المحافظات المسرحية.. إنما قصد منها - فى الحل الأول - إبراز وتدعيم الدور الهام الذى تنهض به هذه الفرق فى خدمة القاعدة العريضة من جماهير شعبنا».

ورغم التكاسل الشديد الذى يملكنى للمعاقبة فى مثل هذه الأمور، إلا أننى سميت لكى أفهم أن سبب الخلل الذى صاحب تنفيذ المهرجان فأماته دعائياً وجماهيرياً وضِيعَ عليه فرصة المتابعة النقدية والتقييم المفيد منذ البداية هو: التغير الوظيفى الذى انشغلت به دوائر وزارة الثقافة والثقافة الجماهيرية، وما نشأ عنه من تبدل فى المواقع والإطارات المزاجية بحيث أصبح المنفذ للمشروع الفنى غير الذى كان قد خطط له!

أربعة عروض رأيتها خلال أسبوع واحد:

١- عرض مسرحية «القفل»، وقدمته محافظة القليوبية من تأليف الثنائى المسرحى «على عبد المنعم» و «محمود السبكي»، وإخراج سمير العصفورى.

٢- عرض مسرحية «المسامير» لمحافظة الغربية: تأليف «سعد الدين وهبة»، وإخراج «كمال حسين».

٣- عرض «الزوبعة» لمحافظة البحيرة: تأليف «محمود دياب»، وإخراج «عبد الرحيم الزرقانى».

٤- مسرحيات من فصل واحد: «الفخ» «لألفريد فرج»، و «الغريب» «لمحمود دياب»، من إخراج محمد هناء عبد الفتاح.

ومن خلال عرض «القفل»، يتكشف لنا الثنائى على عبد المنعم ومحمود السبكى كصانعى مسرح يملكان جاذبية الحضور المسرحى والحياة المتدفقة التى لا تهبط حتى الختام. منذ مسرحية «السلعوة» التى رأيتها لهذا الثنائى من قبل - فى عرض بنها بالقاهرة - برز تميزهما فى إبداع العمل ذى الطبيعة المسرحية الذى يفرض ديناميكيته بكثرة ما يتضمنه من إيقاعات مختلفة تتالى بسرعة فى تألف وتناقض وحدة. ولعلّ أبرز ما يساعد الثنائى عبد المنعم والسبكى على تحقيق تلك الإيقاعات الكثيرة هو ملكاتهما فى تجسيد سكتشات متعددة تحملها شخصيات وظيفتها أن تجسم لك تكتيفا لفكرة أو موقف أو رأى، وليس مجرد أن تعبرُ إليك كفرد أو نموذج من الناس، فالشخصية: فكرة قبل أن تكون: شخصاً. إنها يقدمان الكاريكاتير الفكرى الناضج مسرحياً؛ فالصحفى فى مسرحية «السلعوة» لا يعبر فى ذاته عن شخصية صحفى ما، بل هو تجسيد وشمول صحافة الورق المصقول، الملمعة المزوقة السليّة، وتغلصها من مجابهة المشاكل بحجمها الكامل خوفاً من التورط فيما قد يترتب

عليه من صراع. إنه تجسيم يحمل وجهة نظر الثنائي المسرحي واحتجاجه.

وفى مسرحية «القفل» نجد أن الثنائي عبد المنعم - السبكي، قد انطلقت يداهما أكثر بهذا الأسلوب الكاريكاتيرى، فنجد لدينا: «صابر»، دائرة الوظيفة المقفلة، و «عجيبى على عجيبى»: التعليق النظرى، و «عوض فرج عوض»: الترجسية المختلة، و «محسن غانم»: الشعارات الثورية المجمّدة، وكبير السعاة، و «كامل القفل»: الروتين المجذب، أو مانعة الصواعق عن المدير العام: السلطة الأعلى التى تركل الشعارات الثورية من قمة برجها ولا ترضى لها إلا أن تظل شعارات مجمّدة. هذه الاسكتشات الستة بمثابة الأصابع الأساسية أو الأكثر أهمية التى تتنقل بينها المسرحية فى سرعة وفكاهة وحدة واحتماد.

ولو أننا قلنا فى كلمة أو كلمتين عن أى شىء تدور المسرحية؟ لجاءت إجابتنا: إنها مسرحية حول الروتين وشقاء الجمهور صاحب الأمور المعطلة أمام سلطان الموظف المتسلط. ولكن هذا التبسيط يظلم معنا المسرحية وهدفها ظلما كبيرا، حيث إن المشاهدة للعرض الحى تعطى الناظر محطات لرؤية أشمل، وتطرح إحياءات لمعانٍ أكبر وأوسع وأمتع.

وإذا كانت هناك سمة تغلب على مسرحية «القفل»، فهى أنها مسرحية صُبت من أجل أن تراها منظورة على المسرح، فلا يمكن أن

أتصورها مقروءة بحال، وهنا يقدر فضل مجموعة الممثلين والمخرج سمير العصفورى الذين استطاعوا أن يتكاملوا ويتسقوا تماماً مع مزاج النص وطبيعته، فقدموا لنا عرضاً أميناً نابضاً.

قدمت فرقة محافظة البحيرة المسرحية عرض «الزوبعة»، وقدمت مديرية الثقافة الجماهيرية بالبحيرة فرقة دمنهور المسرحية فى عرض من ثلاث مسرحيات فصل واحد. وكان المكسب فى عرض «الزوبعة» هو تعرفنا على قدرات تمثيلية لم يتح لنا التعرف عليها من قبل، ولم يكن ممكناً أن نخرج بأكثر من هذا، حيث إننا قد عرفنا الأستاذ عبد الرحيم الزرقانى كمخرج قديم من مخرجى القاهرة، وعرفنا الأستاذ محمود دياب مؤلف «الزوبعة» كأحد الملامح البارزة فى مواسم القاهرة المسرحية السابقة، ولذلك كانت الفرقة المثلة هى الباقية لنا فعلاً من ملامح عرض محافظة البحيرة.

ورغم أن المشاهد يلتفت - فى المعتاد - إلى الشخصية الرئيسية فى العرض - وهو هنا «صالح» الذى أدّاه جميل برسوم - إلا أنه قد أساء إلى موهبته الأصلية بتسليط وتغليب أداء شكرى سرحان عليه. إن شكرى سرحان نفسه يعانى من لازمة تعبير قبيحة بأنفه وفمه نتمنى له لو تخلص منها، ولقد ضيّع جميل برسوم من يده الكثير من اللامحات التى لا يكاد ينطلق فيها صدقه وحسّ الفنى الحقيقى حتى ييادرها باقتعال للحكاية المزيف ولازمة التعبير التشنجى بالفم، وبهذا

فقد كان الفنان الذى لفت النظر فعلاً إلى أسلوبه الخاص الناضج هو «غريب عمارة» الذى أدى دور خليل أبو عمر.

وحين الانتقال إلى فرقة دمنهور، نجد أن المخرج الشاب «هنا عبد الفتاح» قد حمل نفسه مسئولية ثقيلة بتقديم مسرحيتين من فصل واحد هما «الغريب» و «الفخ»، وقد بلغنا من البساطة والدقة حد الصعوبة الكاملة. أقول إنه قد حمل نفسه مسئولية ثقيلة، وذلك بناء على الاعتذار المستمر الذى ضمنه فى نشرة البرنامج الموزع ملتصقا فيه رافة الجمهور، حيث إن الإمكانيات ضعيفة وقليلة، وحيث إن فرقته المثلة تقف على المسرح لأول مرة. وأنا هنا لا أفهم لماذا إذن أسرف للمخرج على نفسه ولم يركز إمكانياته لخدمة عمل واحد؟ إنه لمن المؤسف أن يتصور مخرج شاب متفتح أن المسرحية ما دامت فصلاً واحداً فهي أقل عناء من مسرحية الفصول الثلاثة، ولذلك لم يكن مدهشاً أن يهبط العرض بأكمله ويتسوى بالأرض آخذاً معه قيمة مسرحيتين - الغريب والفخ - وهما من أرفع وأمتع مسرحيات الفصل الواحد.

أقول هذا وأنا أدرك أن المخرج الشاب يتمتع ويتميز بشيء هام هو: الطموح التجريبي، الذى وجد طريقه بعض الشيء فى جزء من تنفيذ مسرحية «الفخ»، لولا تسريحها منه فى النهاية بسبب عصبيته وتشوشه الذى لحق به نفسه بمسئولية أكبر من استطاعته.

أغسطس ١٩٦٨

مهرجان الإسكندرية لفرق المحافظات (٢)

صيف ١٩٦٨

انتهى مهرجان الشهر ونصف مسرحيات فرق المحافظات الذى أقامته الثقافة الجماهيرية بمدينة الإسكندرية، وأعلنت النتائج بفوز فرقة القليوبية بالجائزة الأولى عن مسرحية «القفل»، تأليف على عبد المنعم ومحمود السبكي، وإخراج سمير العصفورى. ولقد كان هذا خبراً ساراً، حيث تلاقت نظرة هيئة التحكيم مع تقييمي للعمل الذى نُشر بالمصور منذ أسبوعين، وقلت فى معرضه: «إذا كانت هناك سمة

تغلب على مسرحية القفل، فهي أنها مسرحية صُبت من أجل أن تراها منظورة على المسرح، فلا يمكن أن أتصورها مقروءة بحال، وهنا يتقدّر فعلاً فضل مجموعة الممثلين وللخرج سمير العصفورى الذين استطاعوا أن يتكاملوا ويتسقوا تماماً مع مزاج النص وطبيعته، فقدّموا لنا عرضاً أميناً نابضاً.».

وفازت فرقة بورسعيد للهواة بالجائزة الثانية عن مسرحية «الحصاد» لأليير كامى، وإخراج عباس أحمد. من الأشياء التى تُفرح الناقد - الذى لا يفرح كثيراً - ليس العمل المتقن والفكر المتقدم والحس الصادق فقط، بل التجارب الرائدة فى فنية الحرفة كذلك. التجربة التى ترى من خلالها أن هناك خطوة تبرهن لك عن نفسها عملياً: تُعطى الحلول للخروج من دائرة مرحلة استهلكتها تماماً.

ولاشك أن تلك المواسم المسرحية قد عبّت بالأشياء واللا أشياء، ولست هنا بمعرض الحديث إلا عن «الأشياء». وحين أصفى تلك «الأشياء» إلى الغريزة النهائية، نجد أننا نقف أمام أعمال سمير العصفورى، جلال الشرقاوى، كرم مطاوع، ماهر عبد الحميد، نبيل منيب، وعادل هاشم. بعض هذه الأسماء نجوم بقدر أقدميتهم فى الخدمة وفرصة تعدد الأعمال التى قدّموها، والآخرين: دفقة جديدة أدعو لها مُخلصة بالتوفيق بناء عن تقدير حقيقى لبنيانهم الفنى وما يعد به.

غير أن هؤلاء للمخرجين جميعاً - رغم اختلافهم الظاهر وتنوع دمائهم - ما زالوا فى حقيقتهم يستقون فنيهم من مرحلة واحدة ووجهة نظر - فى الإخراج - واحدة. فكل ما قدموه فى واقعه تنوعات على فنية الإخراج التى كانت تكتسح أوروبا فى الماضى ببريقها وتلاعبها وإحداث أثر الصدمات الكهربائية فى الإبهار. لكن هذه الفنية اندثرت بالتدرج أو كادت - فيما عدا مسارح اللهو التجارية - فى كل البلاد التى يعتد بتراتها المسرحى الطويل، وخرجت الأفكار الجديدة للختلفة تشارك فى شئ واحد هو: رفض هذا المسرح، مسرح الإبهار، مسرح التكاليف الباهظة، المسرح الذى تصرخ عندما لا يمكنك الإنفاق عليه: «النجدة! ليست هناك إمكانيات!»، فكانت المشكلة التى حاولت هذه الأفكار الجديدة القضاء عليها هى: مشكلة ديكتاتورية التكاليف وسيطرتها، وكيفية الخلاص منها. وطوال السنوات الماضية، كانت التجارب الكثيرة المتطرفة والعفوية لكى يستقل المسرح عن السليبيات الخارجة عن نطاقه، حتى يتفرغ لدوره فى نقل الفكرة والموقف من خلال قدراته الطبيعية الكامنة فيه، وليس من خلال اقتراض إمكانيات مستعارة. ووصل المسرح فى العالم إلى تحقيق ذلك إلى حد بعيد من خلال طرق عدة، عرفنا بعضها فى مصر باسم مسرح: أونسكو وبيكيت وبريخت... إلخ.

بعد رؤيتى مسرحية «القطرة» لفرقة كفر الشيخ - تأليف نبيل

بدران - و«حارة الطشطوشي» لفرقة دمياط - تأليف طاهر أبو فاشا -
و«الشبك» لفرقة أسبوط - تأليف محمد الشناوى - عدت لقراءة
البرنامج الموزّع مع كل عرض، وقرأت هذه الكلمات على التوالى:

١- «يتعامل فنان المسرح فى الأقاليم مع الواقع مباشرة...
يتعامل مع جمهور مدرك لأبعاد قضية بلاده إدراكًا حقيقيًا، جمهور
معاش لهذه القضية بسليباتها وإيجابياتها... لهذا فلا تجدى معه
ألوان التحايل الفنى التى قد يلجأ لها فنان المدينة كى يرضى ناقدًا أو
يسرق ضوءًا أو يجارى شلة من الشّلل... لذا فإن مسرحيتنا الليلة
«القطرة» هى نموذج لما يمكن لمسرح الأقاليم أن يفعله، فالمسرح عندنا
ليس ترفًا، بل هو معاناة وتفكير واستنتاج».

* «... إن الفن الثورى هو الذى يرتفع بال جماهير من مرحلة
الإحساس إلى مرحلة الوعى... ولقد كانت فرقة كفر الشيخ تجسيدًا
حيا لهذا الالتزام... إنها كتيبة ثورية تؤمن بدور المسرح فى الارتفاع
بال جماهير العريضة فى قرانا المطحونة فى التخلف والنسيان، إلى
اليقظة على واقعها والوعى بتناقضاته الكامنة... إلخ».

٢- «فى يقينى أن الأعمال الأدبية والفنية - والمسرحية منها بصفة
خاصة - لا يمكن أن تحقق غرضها إلا إذا التقت بال جماهير العريضة
على طريق النضال من أجل غد أفضل؛ فالفن للحياة أولاً وأخيرًا،
وللحياة دائمًا. وعلى هذا الأساس كان اختياري «حارة الطشطوشي»

الباكورة المسرحية التى كتبها الكاتب الملتزم طاهر أبو فاشا ليضيف رؤية جديدة للمستقبل من خلال الحاضر فى صيغة درامية غير مباشرة تمتاز بالقوة والبساطة معاً، وفى مرحلة من أدق المراحل التى يمر بها مجتمع الثورة...».

٣- «... والحق يقال إن اختيارى لمسرحية الشبك كان بمثابة الخطوة الأولى فى رحلة الألف ميل لما يجب أن يكون عليه مسرح القاعدة العريضة...». ولقد كتبت الملاحظتين التاليتين إثر تفاعل هذا الذى قرأته - فى البرنامج الموزع - مع ذلك الذى رأيته على خشبة المسرح، وأظن أنه مُصرح للناقد أن يُسجل تجربته الانفعالية، خاصة إذا كانت قد مسّت مركز العصب فى معدته وأثرت عليه تأثيراً صحياً:

وهاكم الملاحظتين:

١- فى فيلم «الطيب والشرس والقييح» - الذى عُرض أخيراً بالقاهرة - هناك مشهد نرى فيه القبيح جالساً يستحم، لاهياً للحظة عن الأخطار المستمرة المحدقة به عندما يداهمه فجأة واحد من أعدائه شاهراً مسدسه عليه، ولكن هذا العدو بدلاً من أن يطلق رصاصه على القبيح فوراً، ظل يطوف حول القبيح قائلاً: «نعم.. نعم.. سأقضى عليك. نعم.. لقد حانت الفرصة. نعم.. سأفك بك ولن أدعك تغتلب... لقد...»، وقبل أن يكمل كلمته كان القبيح قد تمكن من

فرصة أطلق فيها هو الرصاص على عدوه، ثم نظر إلى جثته وهزّ كفيه قائلاً: «إذا كان عليك أن تطلق الرصاص.. أطلقه، لا تتكلم!».

وإذا كانت هذه الجملة: «.. أطلقه، لا تتكلم!» هي حكمة غالية في فنون الممارك، فهي حكمة أغلى في معارك الفنون؛ فلا شيء أقبح وأسمج من ذلك التّغير الذى يتقدم عملاً فنياً أو فناناً ليزمر له قبل رفع الستار عن قوله وفعله، خاصة إذا كان الزّمير يلعب على تنعيم مضمونات وأمور عزيزة علينا، قرية إلى وجداننا وآمالنا. فخير للعمل أن ينتهى بحديث الناس عنه وعن مضمونه الثورى الملتزم - إذا كان - من أن يبدأ بجوقة من المتشدّين - من أصحابه - عن الثورية والتقدمية والالتزام، فإذا جثته لم تجده شيئاً، وإذا جثتهم وجدتهم ينظرون إليك فى استحسان ذاتى مقيت: يتحدثون عن جمال اللفظ الذى قالوه، وخطر تركيبات الجُمَل التى صنعوها. آه! ما أرخص هذا النضال وأعييه وأكذبه!

٢- عن غزاة المسرح الإقليمى: الفن المزيف مهما كان مزوّقاً ومُسبّقاً برطانة، فإنه يفضح نفسه ويبدو صانعه كالمحتال الذى يلف للطفل قطعتين من الحصى بدلاً من حلقاته الذهب. لفترة سوف يظن الطفل وهو فى طريقه إلى بيته ممسكاً جيداً باللفافة أن للمحتال رجل طيب مخلص فى النصيحة، وسيشعر نحوه بالعرفان الذى يستمتع به

المحتال ويستثمره بعض الوقت، ولكن ما إن يطمئن الطفل ويريد أن يفض عن حليته الذهبية الغلاف، سيجد الحصى، ويكشف خسة المحتال الذى استغل سلامة النية لربح رخيص. وويل للمحتال لو رآه الطفل فى الطريق مرة أخرى!

والناقد فى البلاد التى لا زالت تتصارع من أجل تغليب الثورية وتحقيق مد العدالة الاجتماعية، التزينة النظيفة، عليه أن يكون يقظا، ليس فقط فى فضح الفكر العفن المتخلف ثوريا وقوميا، بل فى مضاعفة اليقظة لفضح الاحتيال ومحتالى الفن الذين يغلفون لنا الشكل المزيف للثورية والهدفية والالتزام، حيث يكون ضرره مضاعفا لتواريه خلف كلمات ومبادئ نجبها بصدق وتعنى لدينا الكثير من الغالى والمؤلم.

على الناقد أن يفضح هؤلاء الذين يقدمون الأذى ويملكون القحة والخيلاء للمطالبة بالإعجاب والاعتراف.

إن الناقد فى هذه الحالة لا يستطيع أن يمسك قلما، إنه يعرف أن الأولى به أن يرفع ساطورا أو منجلا يقضى به على الأعشاب السامة فورا، ومن ثم يصبح أى أسلوب آخر للنقد مضحكا ومثيرا للراء.

ليلة مصرع جيفارا

تأليف: ميخائيل رومان.

إخراج: كرم مطاوع.

الممثلان الرئيسيان: سناء جميل، ومحمود ياسين.

البيت المسرحي: المسرح القومي.

الموسم المسرحي: ١٩٦٨-١٩٦٩.

انتهى عرض «ليلة مصرع جيفارا» لميخائيل رومان وكرم مطاوع، وقد تمت الكتابة عنه والتعليقات عليه بأقلام كثيرة متنوعة بين القمة والحضيض - (وأذكر هنا أن مقال الدكتورة لطيفة الزيات بمجلة المسرح كان من أفضل ما كُتب عن العرض رغم تحفظاتي الكثيرة حياله) - ولقد رأيت العرض في أيامه الأخيرة بسبب غيابي خارج القطر، وشعرت فور رؤيتي له أن الكتابة عن هذا العرض لن تكون عملية سهلة.

عام ١٩٦٥ رأيت فى نيويورك عرض بيتر بروك لمسرحية بيتر فايس: «اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت إشراف السيد دى صاد». رأيتها ثلاث مرات، وكل مرة أخرج وشعر رأسى واقف من الاستفزاز - الإيجابى - والتهيو لأداء فعل التغير الثورى!

أردت أن أكتب عن العمل - (والكتابة تصريف للاستفزاز ومعادل نظرى لأداء فعل التغير الثورى) - لكنى لم أستطع الكتابة نهائيا.

الإنسان يستطيع الكتابة فى حالة احتوائه للعمل، لكنه يعجز عندما يكون العمل هو الذى قد احتواه. كان لابد أن أخرج من ذلك الاحتواء أولاً حتى يمكننى الكتابة، لكننى لم أشأ الخروج لأظل فى حالة الاستفزاز وحالة التهيو لأداء فعل. وعندما عدت إلى القاهرة شاهدت ظهور ترجمة الدكتور يسرى خميس المتفوقة الدقيقة لهذا النص الصعب، وتصورت أننى ربما استطعت أن أكتب عن النص مترجماً، ولكننى لم أستطع، فتركت نهائيا محاولات الكتابة عن مسرحية «مارا - صاد»، وكان عجزى دلالة طيبة.

هذه التجربة فى عدم القدرة على الكتابة بالنسبة لعمل بالذات كررت نفسها معى فى عرض مسرحية «العرضحالى» لميخائيل رومان. ربما حدث لى الامتناع شعوريا حتى لا يمكننى التخلص من محتوى العمل ليظل فوق صدرى عبئا راحا يذكرنى بنفسه ولا

يتزاح. وفي تجربة مشاهدتى الأولى لعرض «ليلة مصرع جيفارا» حين ظللت طيلة العرض واقفة - حيث لم يمكننى أثناء المشاهدة أن أهدأ جالسة - قلت لميخائيل رومان وكرم مطاوع وأنا أعلن لهما مؤازرتى للعمل المتفوق: «إننى لا يمكننى الكتابة عن العرض». ويسرعة قال ميخائيل رومان: «من الصعب على النقاد معرفة القانون الداخلى لهذا العمل؛ فهو ليس بريخت، وليس بيتر فايس، وليس له وجود سابق فى تجارب المسرح.».

ولم يكن هذا الكلام صحيحاً، فالعمل لم يحيرنى، بل إن فنيته كانت من الفنيات المألوفة لدى، المتجانسة تماماً مع إيقاعى وتوازنى، بمعنى أن ذوقى الشخصى كان «فى بيته»! ولم تكن صحيحة ملاحظة أن هذه فنية غير متأثرة ببيتر فايس؛ فاستفادة ميخائيل رومان من الاحتكاك الواعى بأعمال بيتر فايس - خاصة عمله «أنجولا» - كانت واضحة، وليس فى ذلك ثمة ما يضير الفنية المبدعة لميخائيل رومان. لكن الحقيقة أنه اعتمد على فنية متداولة، استغلت من السينما ومن خبرة التكوين الموسيقى والعين التشكيلية الحديثة، وأخذت طريقها إلى الشعر والقصة والرواية والمسرح: تعتمد فى بنائها على تعاقب البقع المسرحية المتتالية بإيقاعات مختلفة - (فسيحة وضيقة) - فى تجانس وتعارض ومزاملة، ويتقل إرسالها إلى جمهور القاعة عبر مجموع التأثيرات المتراكمة التى تعمل منذ البداية على إرسال إطار الجو العام للمسرحية، حيث تأخذ فيه الكلمة والحركة والصوت

أشكالها الخاصة ومعناها الخاص وجدلها الخاص، بحيث يصبح للكلمة أو الحركة المستهلة، أو المرتبطة بمدلول شائع، القدرة على العبور فى قنوات الإرسال، موطّعة لمدلولات وعلاقات جديدة (وهذا يفسر وضع كلمات يقولها الشعب مثل: نحن الجذام، أو نحن الطاعون... إلخ). الذى عنيته بعدم إمكانية الكتابة عن العرض، كان يهدف إلى القول بأن هذا العمل يولّد علاقة جديدة تختلف عما تعودنا عليه من علاقات بين الناقد أو الكاتب، وبين العمل الفنى أو الحدث الثقافى. وهنا - وبشكل من التداعى الفكرى - أتذكر فقرة لألبرتو مورافيا فى كتابه «ثورة ماو الثقافية» يقول فيها: «الثقافة دائما تستهلك بالطريقة التى تُستهلك بها المنتجات الصناعية. إنها تُزرد، وتهضم، وتطرد فى شكل كمية مهولة من الفضلات، أى العموميات، فمستهلكو الثقافة الذين يأكلون كل شىء لا يتغذون من الثقافة، ولكنهم يستهلكونها وييقون، إذا شئت، بالمعنى الثقافى: سيئى التغذية، لأن الاستهلاك الثقافى لا ينتج إلا البراز الثقافى، ولا شىء سواه!».

هل يمكن أن نتعامل مع عرض مثل «ليلة مصرع جيفارا» كمستهلكين؟ سواء كنا جمهوراً عادياً أو أفراداً مهتهم أن يتلقفوا العمل ويتحدثوا عنه؟

هذا النوع من المسرح لا يتوقع متفرجين. إنه يظل مقصوراً ناقصاً

حتى يتم اللقاء مع الجمهور ونرى ما يثمره التفاعل أو عدمه، الاحتكاك أو غيابه.

هذا النوع من المسرح يتحرش بالجمهور ويلوى ذراعه حتى يتقل من حالته كجمهور «متفرج»، «مستهلك»، إلى طرف «مسئول» و«مدان».

وكصانع السفينة الذى لا يمكن له أن يختبر صلاحيتها إلا عند جريانها فوق الماء، لا يمكن للمؤلف وصانع العرض المسرحى التنبؤ بشكل التفاعل مع الجمهور إلا عند جريان السفينة فوق الماء بالفعل، وعندها ربما يجد المؤلف وصانع العرض أنهما نفسيهما لا يعرفان كل شىء عن عملهما، وقد تصادفهما متعلقات لا يدريانها، فالجمهور الذى أتى ليأخذ من العرض، يُعطيه إليه بنفس القدر. وهذا ما حدث تماما لميخائيل رومان فى «العرضحالى»، فتفاعلها مع الجمهور أخرجها من يده، ووجد أن العرض قد فجر أشياء ومعانى وإيحاءات لم تكن من صنعه، ولم تخطر له على بال! فصار عمله مثل النهر الذى فاض فوق جسوره. وما زلت أتذكر وجهه المندهش يتساءل بعد العرض: «ماذا يتم تماما بين الناس والعرض؟»، وكنت أعرف، وكان يعرف أن الناس تُكمل للعرض أشياء كثيرة لا يُمكن أن يتعرض لها أحد بالحذف أو المراجعة، لأنها كانت داخلهم: مخبأة!

ما هو هذا المسرح؟

درج استعمال هذا التصنيف: «مشرح سياسى».

«مشرح سياسى» يعنى ضمنا أن هناك مسرحا غير سياسى. يعنى ضمنا أن هناك - من الممكن - مسرحا لا يلتزم بموقف، ولا ينطلق من وجهة نظر. أى مسرح يجلس إليه جمهور تشتعل بطرف ثوبه النار فيهب كتفه ويقول: أنا لست آمن يخوضون فى الأمور، سأروى قصة طريفة!

هل يمكن أن يكون هذا مسرحا؟

لا يمكن!

هذا الشيء الذى لا يبالى بالخطر الداهم والنار المشتعلة فى طرف الثوب متقدمة لتأكل الثوب والجسد... هذا الشيء لا يكون سوى: مبقى.

المباغى قائمة فى كل الأحوال، لكن المباغى ليست مسرحا.

لم يعد هناك فى مرحلتنا شيء اسمه «سياسة». كان ذلك قائما حين كانت هذه الكلمة تعنى أنه يمكن أن يظل بين الناس مَنْ من حقّه الاستمرار فى طريقه وحده خالى القلب فى شأنه، حين كانت الكلمة تعنى شيئا خارج طبيعة الحياة، وحين كان السياسى يبدو وكأنه إنسان يلبسه شيء طارئ - مثل النوبة أو التزوة أو الهواية أو المرض - ما يلبث أن يتركه أو يعتزله أو يشتفى منه، وحين كان تعبير

«مهتم بالسياسة» يبدو أحيانا كتهمة، وأحيانا كامتياز يميز فئة على سواد الناس.

غير أنه - وحالنا أصبح كما هو عليه - أصبح على إنسان «سواد الناس» أن يعرف أنه لا وجود له إلا بإدراكه العالم من حوله، الذى يحدث له: لماذا يحدث؟ إنه هو: «سواد الناس» الذين تتزف دماؤهم مباشرة، وهم الذين يذبحون ويشردون ويطردون من بيوتهم، ويتلقون الخسارة - بكل أنواعها - ملتجة بين أيديهم. وعندما يحرص إنسان «سواد الناس» على هذه المعرفة، سيولد فيه «المواطن الكامل» الذى يصبح التزامه الذى يسمى «سياسيًّا» طيبة، ويختفى مفهوم «سياسي» بمعناه القديم كمحترف وكلابس شعر مستعار يطير عند هبات الهواء.

ميلاد مثل هذا المواطن هو ميلاد مسرح مثل «ليلة مصرع جيفارا...».

فى الماضى كنا نستحضر المأساة على المسرح: تصورا، ونبكى للتصور!

اليوم حين يتلاطم عالمنا نصف غارق فى هذه اللحظة غير المنطقية من التاريخ، نحن بحاجة إلى صياغة ما نعانى، صياغة هذا اللامنطق، تجسيم ما نصوغه لأجل أن نراه بشكله المائل حقيقة خطيرة، لنفهم لماذا يتحتم الإسراع فى الموقف، لماذا لا يُرجى الأمل

فى المتهى؟ لا تمكن المساومة! لماذا «حتم أن يموت» عاشق الحياة؟ -
(مرة أخرى الاستشهاد. والشهيد الحى عند ربه مرزوقا).
صياغة كل هذا خلال إيقاع الشعر والشجن وغناء الحب والتوق،
صياغة يقدمها رومان ومطامير فى احتدام وتوتر وإدانة.

يونيو ١٩٦٩

تحت المظلة

تأليف: نجيب محفوظ

إخراج: أحمد عبد الحليم.

الممثلون الرئيسيون: محسنة توفيق، حمدي أحمد، جلال الشرقاوي،

شكري سرحان.

البيت المسرحي: مسرح الجيب.

الموسم المسرحي: ١٩٦٩-١٩٧٠.

افتتح «مسرح الجيب» موسمه هذا الأسبوع بعرض مؤلف من ثلاث «قطع حوار» لنجيب محفوظ، اسم العرض الشامل «تحت المظلة»، نسبة إلى اسم كتاب المجموعة القصصية التي ضمت (قطع الحوار) تلك - واسم المجموعة بدوره يحمل عنوان واحدة من القصص القصيرة - أردت فقط أن أقول إن «تحت المظلة» ليست له دلالة خاصة لاحقة (بقطع الحوار) إلا إذا قصد بها أن هذه الأعمال

تأخذ الحماية بكونها تحت مظلة الكاتب الكبير نجيب محفوظ الذى هو فى أساسه - بالنسبة للغالبية - حجر الزاوية فى كيان الرواية المصرية المعاصرة. ولا أحسب - لو صح هذا الاحتمال - أن الحماية هنا مقصود بها الإرهاب لوجوب التعظيم.

على أية حال فالمعروف أن الأستاذ نجيب محفوظ يتمتع بتواضع جم، وتسامح كبير، حتى أنه كتب سيناريو فيلم لقصة أحمد رجب (شئ من العذاب).

الأسماء المتفرقة لقطع الحوار هى: «التركة»، «النجاة»، «يميت ويحيى». حاول العرض أن يدمج «النجاة» و«يميت ويحيى» فى قطعة واحدة بمقدمة ونهاية أعددها الكاتب المسرحى الشاب مصطفى بهجت مصطفى.

أخرج العرض أحمد عبد الحليم. القطعة الأولى أدتها محسنة توفيق وحمدي أحمد وإبراهيم حزين وعبد المحسن سليم، والقطعة الثانية جلال الشرقاوى وعائدة عبد العزيز وأحمد عبد الحليم، والقطعة الثالثة محسنة توفيق وشكرى سرحان وعائدة عبد العزيز ومحمود حجازى وإبراهيم عبد الرازق وغريب محيى الدين، وكتلة المجموعة طلبة من معهد الفنون المسرحية.

تحفظى الذى أدى بى إلى استخدام تعبير (قطع الحوار) بدلا من (مسرحيات) مرجعه يعود إلى أننى اختلفت مع نجيب محفوظ حول

تسمية (مسرحيات من فصل واحد) التى أطلقها على الخمس (قطع من الحوار) التى ضمنها المجموعة (تحت المظلة) مع ست من قصصه القصيرة، وكتبت جميعها بين أكتوبر وديسمبر ١٩٦٧ تحمل كلها بصمة التأثير المباشر بصدمة هزيمة يونيو ١٩٦٧ .

أتصور أن الفرق بين ما يمكن أن يطلق عليه (مسرحية) - سواء كانت ثلاثة فصول أو فصلا واحدا أو مشاهد أو تابلوهات - وما أطلق عليه (قطع الحوار)، يشبه إلى حد كبير الفرق بين تركيبة عجينة (كحك العيد) وأى عجينة أخرى. عجينة كحك العيد يدخل فى تركيبها شئ ضرورى نشتره من عند العطار اسمه «رائحة الكحك»، بدونها لا يمكن للعجينة أن تصنع كحكا للعيد مهما قطعناها القطع التقليدية ونقشناها بالمتقاش نفس النقوش طبق أصل كحك العيد. العجينة قد تصنع شيئا آخر قد يكون للذيذا ومفيدا - ربما لا نختلف فى ذلك - لكنه سيظل بلا جدال شيئا آخر غير (كحك العيد).

كذلك - يا أصدقائى - هناك شئ مهم جدا اسمه (رائحة المسرح)، بدونها لا يمكن أن يولد مسرح أو مسرحى أو مسرحية، حتى وإن كانت هناك خشبة وفوقها ممثلون كل واحد منهم يقول قسمته من الكلام.

ما الذى يحدث إذن؟

أحيانا تكون هناك فى ذهن الكاتب فكرة أو عدة أفكار طائرة لا تثبت على أرض، تحوم حوله ولا يستطيع أن يلم أشأتها، أو لا تكفى هى لكى يلمها فى شكل فنى مألوف أو غير مألوف، ربما تكون هى بذاتها «قصاقيص» أفكار فائضة من عمل آخر كبير ولا تزال تحمل عند الكاتب شحنتها الوجدانية وبريقها الملون، فيلملمها سويا ويصنع بها محادثة بين خواطر عدة فى حوار يأخذ أحيانا شكل مناقشة جدلية، وأحيانا صيغة مفارقة إنشائية لها صدفة ما تجرّفه البراعة اللفظية - مثل: (لا يسرق إلا إنسان عاقل) أو (أبونا الذى فى المشرحة) أو (كل ذنب مغفور للرجل) و(كل ذنب مرجعه للمرأة) وما إلى ذلك - بدون أن يكون لهذا «التخليط» خدمة سابقة أو لاحقة إلا مجرد شيء طريف جاء غفلة فى الطريق. وأحيانا ينكسر الطريق إلى بقع من السماجة يتسم بها الحوار عندما يدور فى الفراغ، إلى أن يستطيع أن يشتبك مرة أخرى فى خاطرة جديدة شاردة كما حدث فى مثل:

- اذهب قبل أن أكسر رأسك.

- أنت خفيف الروح رغم سلاطة لسانك، وكان ينبغي أن تجد ملجأ
ياؤيك.

- التحقت ذات يوم بملجأ.

- ولم تركته؟

- رفت!

- أول مرة أسمع عن رفت الشحاذين .
- كان ناظر الملجأ فظا غليظا ولصا لا حياء له .
- وتوقع أن تسبحوا بحمده على أية حال؟
- ولكن بعضنا تمرد، وكنت على رأس المتمردين .
- وفضلت أن تهيم على وجهك بلا مأوى؟
- نعم :
- ولكن أليس الملجأ بكل عيوبه أفضل من التشرد والتسول؟
- الحرية أفضل من الأمن نفسه .
- يخيل لى أنك شحاذا مثقف .
- هذه المحادثات الحوارية من أجل أن تلملم الفائضة أو الشاردة -
رغم ما قد يتوهج فيها من حكمة أو نكتة أو مفارقة أو مداعبات
ذهنية ترضينا وتمتعنا - دائما مهددة بأجزاء منها تدخل الملل والنعاس
إلى النفس حيث تكون ثرثرة لا طائل من ورائها إلا قعقة الكلمات
وارتظامها بسقف الحلق .
- نعم، فمثل هذا الحوار لا يمكن له أن يستمر بدفقة واحدة - أو
سخونة مستمرة، أو براعة وحكمة متواصلة - لأنه يقوم - كما ذكرت
- على «قصاقيص» أفكار مخاطبة سويا كيفما اتفق . ويحدث أثناء

دوران النول فى عملية النسيج أن تعبر «قصقوصة» حمراء زاهية متوهجة تعقبها قصقوصة يضاء شاحبة أو رمادية كابية، ويظل الأمر رتبيا ماسخا حتى تأتى قصقوصة ذهبية أو فضية أو فسفورية فيتعش النسيج من جديد، ثم لا يلبث أن يكون كايا وهلم جرا. . إلى أن يتوقف النول فى أى لحظة مرهونة بانتهاء كرة «القصاقيص» المخاطة. وعندها تعاین القطعة المنسوجة : إذا كانت صغيرة فهى تصلح مقعدا لرجل فقير، وإذا كانت متوسطة فهى سجادة صلاته، وإذا كانت أكبر فهى لحافه أو سريره أو غطاء أريكة استانبوللى فى منزل الطبقة المتوسطة؛ فهى تصلح لأى شىء - مجازا - لغياب المقعد الحقيقى، والسجادة الحقيقية واللحاف الحقيقى والغطاء الملائم.

ولا غبار بالطبع أن تنسج «القصاقيص»، بل هو ضرورى حتى لا تنشغل الغرفة (بهيشان) غير منسق، وكذلك يستغلها كثير من الكتاب والفنانين وسيلة لحفظ وتسجيل بعض براءم الأفكار والمخاطرات، يعودون إليها حين يتقد قرن الخلق الفنى، يختارون منها ما يمكن إنضاجه أو صهره، وتطويره ليوظف فى مجاله المفيد.

وهذا ما يعرف أحيانا باسم (الكراسات) أو (دفاتر الملاحظات) أو (الاستكشات)، وهى بعد وفاة الكاتب أو الفنان تنشر كما هى وتسجل رقما توزيعيا هائلا. ولعل كتاب (دفتر ملاحظات ألبير كامى) يعد مثلا قريبا إلى ذهنى الآن يذكرنى كيف تتميز هذه

الكراسات بجاذبيتها الخاصة حين يلذ أن لك تتابع البذور لترى كيف
أثمر بعضها الأعمال الكبيرة التي تعرفها، وكيف كان بعضها الآخر
بذوراً ظلت كما هي وعدا لم يتحقق.

المغالطة تبدأ عندما تؤخذ هذه (الاسكتشات) ويسمى الحوار منها
(مسرحة)، والخطورة (فلسفة)، والتسجيل (قصة)، أو تسمى هي في
مجموعها (رواية).

هذا يعود بى إلى النقطة الأولى التي أردت أن أبين عندها لماذا
رفضت تسمية مسرحيات نجيب محفوظ (مسرحيات من فصل واحد)
لقطعه الحوارية التي تختزن بعض أفكاره (الفسفورية) لحين تجد
مجالها لديه في أحد مشروعاته الكبرى.

لماذا يلتبس الأمر على الناس كثيرا في المسرح؟

هل بعض الخطأ يرجع إلى أننا ما زلنا نصر على استخدام
اصطلاح (كاتب) مسرح بدلا من (صانع) مسرح؟

هناك حكمة في استخدام اللغة الإنجليزية لكلمة (بلاى رايت)
Play Wright بمعنى صانع أو بناء أو نجار مسرح. إنهم لا يقولون
أبدا - إلا في حالات الخطأ - (بلاى رايت) بمعنى كاتب مسرح. إن
الفرق بين استخدام (صانع) مسرح و(كاتب) مسرح هو الذى يعطينا
بعض إيضاح لمفهوم ما قلت عنه (رائحة المسرح).

مع كل ما ذكرت، فأنا لا أعنى أن آخذ على مسرح الجيب اختياره قطع الحوار هذه ليفتح بها موسمه، فمهما كان فنحن لا بد لنا أن نرحب بنجيب محفوظ كنجم شرف أو كاتب فخري في المسرح، يدفعنا لكي نراه حب الاستطلاع والطرافة التي قد تدفعنا لكي نرى أم كلثوم لو أنها قررت أن تقدم فاصلا من العزف على العود. لن يهمنا ساعتها إذا تضاعف عزفها كثيرا عن قممتها العالية في الغناء؛ فمن الممتع أحيانا أن نشاهد الفنان في غير الأدوار التي يتقنها.

الذي آخذه على عرض مسرح الجيب أنه لم يوفق في أن يضيف هو من عنده (رائحة المسرح) التي تنقص قطع الحوار؛ فرغم استعائته بالكاتب المسرحي الشاب مصطفى بهجت مصطفى ليحقق دمجا دراميا بين قطعة (النجاة) و(يميت ويحيى)، إلا أن محاولته جاءت مثل وصلة فاقعة مفتعلة لا تتحمل ما كلفت به نفسها من إحياءات زائدة الوزن.

ويبقى العبء كله على المخرج الذي نحس أنه كان مدركا تمام الإدراك لضرورة إضافة عنصر حيوى من عنده، واختار أن يقيم بروزا، تحت مقدمة المسرح، على هيئة يد لرجل نائمة على ما يشبه العشب أو طرف وسادة. ويعطينا التركيز عليها بالإضاءة، الفهم بأنها تمثل رسالة المجرى العام للعرض. إذا كان يقصد بها رسالة (الإصرار) فهي لا تعبر عن ذلك أبدا. إذا كان يقصد بها (تشبث

الغريق) فهي لا تعطينا ذلك الإيحاء أيضا. لقد بدت لى أشبه بمطفأة السجائر أو ثقالة الورق! لكن ماذا يمكن أن تحمل طيات هذه الرموز من وسائل؟ ربما كان من الأفضل لو لم تكلف المخرج هذا البروز حتى لا نتبلبل فى تصورات معقدة لا يتحملها التنفيذ، فيبدو كشكل من الخطابة التى تبعث على الضحك.

ويظل عرض الجزء الأول (التركة)، وجزء الرجل والمرأة (النجاة)، بعد ذلك عرضا مسالما يعبر مسليا طيا مثل سهرة مع تمثيلية تليفزيونية لطيفة، لا يستفزك إلا إذا كنت من المحيين المخلصين للمسرح، عندها سوف تفتقد (رائحة المسرح) تلك التى تميزها جزئيا بالعنفوان والتمرد والنقض النافر، وبحضور ضرورى لمقدار - أى مقدار - من الشعر، لهذا سوف تحسه عرضا متزوع المسرح، ولعل هذا هو ما جعل فنانة مسرحية أصيلة مثل محسنة توفيق تظل غريبة منفصلة وجدانيا عما تؤديه رغم جهودها الواضحة للتجانس.

هذه الغربة - من وجهة نظرى - دلالة لأصالتها وصدقها المسرحى، فالممثل المسرحى الراقى لا تنبثق قدراته وتنطلق إلى مداها إلا حين توجد فى العمل الذى تؤديه (رائحة المسرح). إنه دائما يمثل مُحبط فى الدائرة الضيقة للتلفزيون.

فهل تفهم محسنة معادلتى، لو أتنى هئاتها على انفصالها هذا - الذى له دلالة - عن عمل غير مسرحى؟

يناير ١٩٧١

الهلافت

تأليف: محمود دياب.

إخراج: أحمد عبد الهادى.

البيت المسرحى، الثقافة الجماهيرية.

الموسم المسرحى، ١٩٦٩-١٩٧٠.

من ميدان الأوبرا فى الساعة الثالثة بعد الظهر، تعبأنا فى واحد من الأتوبيسات: صحفيون ونقاد وكتاب وما إلى ذلك. عدد غفير من الأفندية، وبعضنا من السيدات والآنسات. وصلنا استراحة كفر الشيخ عبر طريق يزينة، فى مرحلته الأخيرة، الغروب، وتناولنا الشطائر وعصير الجوافة، وبعضنا الشاي. ثم ما لبث أن نادى مناد لكى نهرع إلى الأتوبيسات مرة أخرى لتحرك فى السادسة والنصف إلى قرية أريمون، حيث يقام مسرح للفلاحين تعرض عليه مسرحية الهلافت للأستاذ محمود دياب، وإخراج الأستاذ أحمد عبد

الهادى. لم يكن لدى شخصيا تصور عن كيفية شكل هذا المسرح أو كيفية موقعنا ونحن نرقب تجربة تفاعل جمهور الفلاحين مع ذلك المقدم إليهم لكى يدرشن بصفته «مسرحاً للفلاحين». الحقيقة أن الأمر كله بدا لى غامضاً، فأنا لم أفهم كيف سيمكننا رصد هذا الأمر بشكله العادى رغم أننى قرأت بالتدقيق كلمة المخرج التى وزعت علينا فى أثناء رحلة الأتوبيس، وأنقلها هنا بالحرف الواحد لما تحتويه من نقاط مثيرة للتساؤل أو الدهشة، وربما للأقاويل:

«أثناء تدريسى بالمعهد العالى للفنون المسرحية، كان هناك سؤال يراودنى دائماً: هل هناك شكل خاص بالمسرح المصرى؟ ما هو هذا الشكل؟ المسرح الموجود حالياً عندنا هو خليط من المسرح الإيطالى والفرنسى والإنجليزى، وليس خلقاً كاملاً سليماً أصيلاً للمسرح المصرى.

إن التيارات المسرحية التى هبت علينا من الغرب التى استبنتها فى التربة المصرية لم تكن ثماراً مصرية صحيحة، ولكن بين صفحات الكتب والمسرحيات المصرية والتاريخ (!!!)، وبمساعدة الصديق الزميل فوزى فهمى، استطعنا العثور على كلمة (عنخ)، وتعنى فى اللغة الهيروغلوفية القديمة: مفتاح الحياة، والمسرح فى رأى هو مفتاح الحياة، ومن خلاله نستطيع أن نلقى نظرات كثيرة على حياتنا. إذا ما

المانع أن يكون شكل المسرح المصرى هو مفتاح الحياة عند قدماء المصريين؟ ولم أجد مانعا (!!!)

وأنا هنا لا أدعى أن هذا هو الشكل النهائى للمسرح المصرى، بل هو بداية. فهل هناك من يريد أن يمد يده إلينا محاولا معنا العثور على شكل للمسرح المصرى؟ هل هناك من يريد أن يضع لبنة فى هذا الشكل لنصل معا إلى الشكل النهائى للمسرح المصرى؟

حينما توجهت إلى كفر الشيخ مخرجا عن الثقافة الجماهيرية، سعدت كثيرا بعثورى على التربة الصالحة لاستنبت المسرح المصرى، وبمساعدة الأستاذ إبراهيم بغدادى محافظ كفر الشيخ والزلاء أعضاء فرقة كفر الشيخ المسرحية، استطعنا أن نصل معا إلى العرض الذى شتاهدونه. وكان ميلاد هذه التجربة على أرض أريون: القرية البسيطة فى محافظة كفر الشيخ، وهو ليس بعرض بقدر ما هو تجربة. هذه التجربة التى آمنا بها كلنا ونطرحها الآن أمامكم للمناقشة. ونحن على استعداد لتقبل كل نقد فى صالح البحث عن شكل المسرح المصرى (!؟). والمسرح فى رأى يبدأ هنا من القرى والنجوع، فنزولنا إلى الفلاحين فى أرضهم لخدمة الثقافة، نكون قد أوصلنا الثقافة لمن يستحقونها، وبالتالي سيحبونهم عند نزولهم إلى المدن. بهذا نكون قد عملنا على توسيع رقعة الثقافة وتوصيلها إلى القرى والنجوع، وبهذا نكون قد عملنا على نشر الثقافة

الجماهيرية. وأخيرا هذا هو مفهومى الشخصى عن الثقافة الجماهيرية، والشكل المسرحى هنا ينبع أساسا من القرية نفسها، وأعنى أنه بأكوام السباخ والطين الموجود على الأرض يشكل المسرح من التربة وإليها.

إنى أترك لكم الحكم على هذه التجربة التى أرجو أن أوصلها إلى النهاية. وفى طريقنا جميعا لإيجاد شكل المسرح المصرى. وفقنا الله وإياكم إلى ما فيه خير المسرح والثقافة والوطن.

المخرج أحمد عبد الهادى،

ترجلنا. وكانت هناك كlobيات لتضىء لخطواتنا الطريق على الأرض البضة. بمنحرف قصير التقت أعيننا بمكان المسرح: أبراج الحمام وشجرة أو اثنتين وبيوت: إطار طبيعى من القرية حدد فى قلبه الشكل المألوف والشائع لمسرح حرف (التي) (T). فى مواجهته رصت مجموعة من المراتب على مسافة ثلاثة أو أربعة صفوف أمامية فى أماكن الجمهور، بعد «المراتب» جلس جمع من أهل القرية على الأرض وبعضهم ظل واقفا.

من الوهلة الأولى أدركت أن المراتب للأفندية ولحضراتنا من السيدات والآسات، فداهمنى الحجل ورغبة أن تشق الأرض وتبتلعنا جميعا أنا والأفندية، وأدركت مدى الموقف المحرج الذى سأضطر إلى

أن أخوضه. الموقف مع ذلك لم يكن جديدا، فنحن بالفعل دائما نجلس على مراتب، وهم بالفعل دائما جالسين على الأرض، وبعضهم يظل واقفا. هذا إذن يا سيدتى يا جالسة المرتبة هو مجرد التجسيد المسرحى لواقعنا غير المشرف، هذا هو التبسيط بالغ الحدة لشكل ثقلنا المرهق فوق أكتاف هؤلاء الناس، وشكل زيفنا وفراغ كلمتنا. بنصف رأس أردت أن أختلس نظرة إلى أصحاب البلد وأنا جالسة بأضعف الإيمان فى الصف الأخير من المراتب - أنا على الحدود بين المراتب والأرض - لأتحسس عيونهم: هل تلفظنى وأنا أدور فيها؟ هل توهمت أنهم لا يعثون بى؟ ليست هناك نظرة تَلَقُّ أو لَفْظ، هناك نظرة تفرج ساخرة. لو تلونت السخريه قليلا بظل من التمرد لشعرت بالاطمئنان. الوجوه معظمها شاحبة مائلة للبياض، والعيون بدت لى مذهلة الجمال: واسعة بنية ذات أهداب طويلة، الجلاية رقيقة مثل ورقة السيجارة، وتلفيعة على الرأس أو طاقة صغيرة. ابتسمت تجاههم فى استخزاء بغية تعارف واعتذار، لم يكن هناك شىء بالذات أريد أن أعتذر عنه، كان مجمل كل الأشياء تقريبا. لم تستطع ابتسامتى أن تفتح حوارا. ظلوا يتطلعون إلى مجموعتنا بشكل استكشافى زاسم الشفة: لعبة الفرجة تبدأ من حدود المراتب.

أطفئت بعض أنوار الكشافات العالية وبدأت المسرحية. معنى على

ربابة يحرك شفثيه إزاء تسجيل عال لموال : مقدمة تمهيدية للمسرحية .
الصبي الذى خلفى لاحظ أن الرجل لا يغنى حقيقة ، واحتسبها قفشة
لكذبة أولى وانشغل فى توزيع اكتشافه .

أفندى من منظمى العملية تعبت ساقاه من جلسة المراتب ، تحرك
فى ثقة بخفة وجلس مربعا ذراعيه على كرسى مواز للمسرح .
استنكار فورى هب داخلى ، لكن عيون أصحاب البلد لم تجد فارقا
كبيراً بين أن يجلس على المرتبة أو أن يجلس على الكرسي طالما أنه
هو على أية حال لا يزال جالسا على الأرض فى مؤخرة الحفلة التى
أقيمت باسمه ومن أجله . هذا استنكارى فورا . صحيح .. ما الفرق ؟
إن جلستنا على الأرض لا تعدو سوى ديكور مكمل لهذه المسرحية
التى نلعبها جميعا أنا والأفندية . إنها مشكلتى أنا جالسة المرتبة مع
جالس الكرسي . يا الله ، هل يدور هذا الحوار داخلى فقط ؟ لابد أنه
يدور ولو بشكل آخر داخل واحد آخر على الأقل ، لكن ما بالنا لا
نفعل شيئا ؟ ننسحب ؟ طظ . نطالب بإيقاف العرض حتى يعاد إخراج
لقاء أهل البلد بحضرات الضيوف وحضرة جناب المسرح «عنخ» ؟
ماذا لو كان المسرح فى المنتصف ونحن جميعا من حوله دائرة ؟ أو
حدوة حصان (ألا يوجد لحدوة الحصان اسم فى اللغة المصرية
القديمة ؟) ونجلس جميعا على القش ، أو جميعا على الحصى ، أو
جميعا على المراتب ، أو جميعا على الكراسى ، وجازى الله المقدرة

خيرا؟ ونأتى نحن الأفندية - إذا شئنا أن نرصد لقاء جمهور أهل البلد بالهيسة - ونجلس بين الناس كيفما اتفق - كما يحدث فى المهرجانات أو فى السوق أو فى المولد - نجلس ببساطة وتلقائية، ربما يمكن عندها لهذه العيون البنية مذهلة الجمال أن تصدق أننا حقاً نريد خلق حوار معها نتعلم منه جميعا كيف نكون أهل بلد واحد، أى شكلاً يطرح «قيمة» من القيم التى نتشوق بها، شكلاً يطرح تغيراً لواقع كتيب: ما هى الثقافة التى نريدها جماهيرية؟ هل هى شىء آخر غير الثورة وغير التغيير؟ فلا أقل إذن من سلوك طامع لتحقيق ذلك.

لو أن المخرج الشاب أحب نفسه أكثر، لعرف أن أى اكتشاف للمسرح أو فى المسرح لا يمكن أن يكون بين صفحتى كتاب، ولو أنه ترقق بنفسه أكثر وبعينيه الباحثة الغضة، لعرف ألا يسعى للمساعدة عند الصديق الزميل أو عند السيد المحافظ والمزلاء، بل لترك نفسه يخجل بحرية - والخجل عاطفة ثورية أيها الشاب - وحتماً لأوصله خجله إلى طريق يزرعه بين أصحاب البلد، ولكان يوسعها عندها أن يخبرنا بأسلوب أقل طنطنة وأكثر صدقا، ويخبر تلاميذه أثناء تدريسه بالمعهد العالى للفنون المسرحية: كيف ساعدته تلك العيون البنية مذهلة الجمال لكى يصل ليس إلى شكل للمسرح المصرى - ليست هذه قضية - ولكن إلى مسرح يشعر بجدواه إنساننا الحقيقى، يشعر

فيه وبه أنه «أهل البلد»، ويطرح من خلاله حلمه الكبير أن يكون هو القيمة العليا «فعلا» لا تشخيصا.

بينما كان يدور داخلى هذا الحوار وينبض قلبى لذلك بعنف، تبين لى أننى لا أفعل شيئا سوى أن أضيق أجزاء كبيرة لا أتابعها من المسرحية، ولا أفتأ غير من وضع جلستى. استخزيت. لا أملك سوى أن أسعد بكل شوشرة، وصخب الزحام الذى يأتينا من مؤخرة الحفل. بعض الراققين يضغطون على البعض الآخر ويتشاجرون، شجارهم أزعج الجالسين على المراتب، أو هكذا خيل إلى واحد من المنظمين، فإذا به يقف ويواجههم فى زجر. تهيات لكى أنبش عنقه ثم استدركت. إننى لست أفضل منه، إنه فقط صورتى المبالغ فى عدم حيائها. لكن لابد أن أريح توترى الذى ضاعفه هذا الغبى، فاندفعت أصبح فيه: «معاهم حق.. يعملوا إيه يعنى؟!». استخزيت أكثر. أهذا كل ما أحسن الله به على؟

أضيت الكشافات فى استراحة. ليمونات آتية توزع على الأفندية فقط. إلى أى شىء يتمى إحساسى هذا بالفضيحة: إلى الطفولة اليسارية أم إلى الرومانتيكية الثورية؟ أمسكت كوى لأجرب أن أهديه للصبي الذى خلفى. لا يمكن. رفضنى. وكذلك الطفل الذى يجاوره، وكاد يزجرنى الفتى الذى خلفه، ويبدو أن وجهى عكس حالة إجهاش بالبكاء أثارت عطف هذا الذى وصلنى صوته من

بينهم: «إوعى منك له.. آخذها آتى ما يجراش حاجة». هذا الكرم رغم كل شيء، هل هو نقطة ضعفهم؟

المؤلف قال لى: إن الهلفوت فى هذه المسرحية هو التجسيد لفرفور يوسف إدريس المجرد. إنه الإنسان المسحوق الذى أفقده مجتمعه كرامته الإنسانية. نقطة الخلاف بين المؤلف والمخرج أن المؤلف أشار فى نصه إلى أن الهلافيت فى القرية ثلاثة أو أربعة، ولكن المخرج جعلهم جماعة تبدو كأنها القرية كلها. المخرج معذور لأن كل ما يهمه هو: «شكل المسرح المصرى»، أما المضامين فكلها ثانوية؛ فليس علينا أن نزج «بعنخ» فى «مزلق» سياسية أو اجتماعية أو كما قيل.

والمؤلف حين يتصاعد بالهلفوت شحاتة، الذى أريد له أن يلعب دور العمدة لكى يبرى عن أفندية القرية، حين يتصاعد به، وهو يستكشف ويتكشف إنسانيته من خلال وعيه بالآمه وآلام أهل القرية، نجده يضيف إلى الهلفوت القوة والرهافة معا. فالقوة إذا كانت منبعثة من الإدراك الحاد للمظالم، لابد أن تصاحبها الرهافة ككشاف لصيق - كما كانت الغلاظة والركاكة لصيقة بالاستسلام للامتهان - فالهلفوت فى قوته حين ييكى تنحدر رغماً عنه دمة يخفيها، لولا أن يكتشفها صديقه، وهى دمة المشفق الذى انبعث فيه التصميم ألا يمتنهن أبداً بعد الصحوه. لكن المخرج الذى أتعب نفسه لكى يعثر على كلمة «عنخ» لم يشأ أن يتعب نفسه ليعرف الفرق بين البكاء

الرخيص والبكاء الغالى، ولم يشأ أن يعرف معنى صحوة الهلפות وكيف يمكنها أن تتراسل مع أهل القرية - فى النص أو فى الحقيقة - لإخراج كل الرفض المكتوم.

عندما أضيئت كشافات النهاية، قال لى المؤلف الأستاذ محمود دياب: «ما رأيك؟»، قلت له: «رأى لا يهم! اسأل أهل البلد»، وكانوا حولنا وقد تحولت السخرية من نظرة خفية فى العين إلى ضحكات. وخطب فتى زميله على صدره: «عجبتك الحفلة يا واد؟»، فأزاحه الآخر وهو ينظر إلينا كأنه يريد أن يقول «ياما جاب الغراب لأمه»، لكنه قال بأسلوب أكثر مباشرة «حفلة إيه بلا خ...».

ثم ركبنا الأتوبيسات فى طريق العودة، وكنت لا أزال غارقة لأذنى فى شعور طافح بالحنين!

نوفمبر ١٩٦٩

يا سلام سلم الحيطه بتتكلم

تأليف: سعد الدين وهبة.

إخراج: نبيل الألفى.

الممثلون الرئيسيون: سميحة أيوب، شفيق نور الدين، رشوان توفيق.

البيت المسرحي: مسرح الحكيم.

الموسم المسرحي: ١٩٧٠-١٩٧١.

لاثنى صاحبة النداء الذى صحت به وما زلت أصبح: «لا بد أن تبتز الأدبيات نهائيا من مسارحنا ليتحدث المسرح بلغته»، لذلك أشعر بالحرج كلما هل علينا الموسم المسرحي. كيف أكتب عن أساليب مسرحية أرفضها وتتصاعد رفضي لها يوما بعد يوم؟ كيف أحقق الانفصام فى تذوقى وأصوغ تنازلاتى كى لا أصير صرخة فى واد، وكى لا يسطح البلهاء رفضى العظيم إلى مفرداتهم المستهلكة، تلك

المفردات التى تسبقنى - للأسف - إلى من أحبهم فتعزلنى عنهم قبل أن أصل؛ وأنا مسعأ وسعأ إليهم بالخير .

كل شئ فى مسارحنا ما زال أسير مغالطات وأخطاء لغة ومفاهيم وتناولات «أدب» و«أدباء»: النص، والإخراج، والتمثيل، والنقد، والإعداد المعهدى والتذوق، التخطيط والإصلاح، والجدل والخلافات، وهذا التاؤب المتواصل عن المسرح فى البرنامج الثانى والمجلات الدورية الشهرية. استطاع الفن التشكيلى لدينا إلى حد كبير، باستثناء بعض اللامعين فى أخبار الصحف، أن يتخلص من الأدب ومن كل لغة أخرى دخيلة على طبيعته، حتى السينما لدينا فى تجاربها الأخيرة الناجحة استطاعت ألا تخلط بين لغتها كسينما وأى لغة أخرى، أما مسرحنا البائس فالأمور فى أفقه تبدو يوما بعد يوم سحبا سوداء. وقد وصلنا إلى الاجتماع بالأستاذ يوسف وهبى والشاعر عزيز أباطة لتشااور معهما حول تخطيط نهضتنا المسرحية والاستماع إلى مقترحاتهما الشابة للاستفادة بها فى تحقيق ثورة مسرحية!

يضيق خلقى، ثم ينتهى بى الأمر إلى التكوم فى قهر ومذلة، راضية بأمل صغير أن تقول الأشياء على الأقل - بأى صورة كانت - شيئا مفيدا للجماهير. نعم، «الجماهير»، هذه الكلمة العزيزة التى نحمل لها فى أعناقنا مسئولية ألا تتحول إلى مجرد علكة تلوكها الأفواه.

أذهب إلى عرض افتتاح مسرح الحكيم: «يا سلام سلّم الحيلة بتكلم»، مسرحية سعد الدين وهبة وإخراج نبيل الالفى، وبطولة نجمين مستعارين من المسرح القومى: سميحة أيوب وشفيق نور الدين، ومدير المسرح الكوميدى كمال ياسين، وفاروق نجيب ورشوان توفيق مع بقية نجوم مسرح الحكيم.

نبيل الالفى أستاذ أسلوب الإخراج الأدبى الحرفى؛ سمة أساسية فى عمله ألا يترك من النص فصلة أو نقطة إلا ونقلها كلها إلى خشبة المسرح. فانت أولاً عند نبيل الالفى «تسمع» نصاً ولا يهتم ما يتابعه بعينيك! تستطيع أن تغمض عينيك فى أى لحظة، وتظل مغمضاً لهما فترة ولا يفوتك شىء جوهري: الديكور الذى أملت به عند بدء العرض - ونفذه له فنانون أديون أيضاً - سيظل مكانه رواقاً جمالياً لا يضيف لرؤيتك شيئاً، والممثلون - مهما بلغت عظمتهم المسرحية - سوف يظلون فى أماكنهم قعوداً غالب الوقت، لن يخطوا على مدى ساعة إلا خطوة - ربما - أو خطوتين يسمح بهما المخرج بناءً على ضغوط الممثلين حتى لا «تتأمل» - أى تتخدر - أطرافهم من الجلسة أو الوقفة الطويلة، وهم يرتلون علينا سطور النص الذى هو، عند نبيل الالفى، كلمة أدبية لها كل القداسة، ولو كانت زيادة طويلة تبعث بك إلى الملل. بأسلوبه هذا لم يساعد نبيل الالفى قطّ نصاً وقع فى يده على النجاح كعرض مسرحى مهما بلغت الأهمية

الفكرية الفنية لهذا النص. أنت تتوه معه فى الكلمات التى بدون إعطائها الشكل المسرحى سوف تفقد قدرة متابعة أكثرها لفرقك فى النوم أو السرحان، بدلاً من أن يذل جهده لاقطاع قلب الحسة وتقديمه لك طازجا شهيا. ويبقى المأزق الآخر الذى يحاصر الممثل فى عرض نبيل الألفى، وهو رغبة الفكك من الرتابة والبطء والتكرار، رغبة أن يظل خيط الصلة قائما بينه وبين هذا الإنسان الجالس مشاهدا، رغبة أن يظل هنالك تيار ساخن مرسل منه ومردود إليه. هنا التحدى الكامل لقوة ومدى الحضور المسرحى للممثل مثل التحدى الذى يجربه راكب الدراجة لحفظ التوازن ويدها خلف ظهره وفى قدميه قالبا طوب.

وهكذا جلست فى عرض نبيل الألفى «يا سلام سلم» أبحث بمجهودى عن قلب الحسة بين كلمات المسرحية، وأرقب الحضور المسرحى الخارق الذى تملكه سميحة أيوب ويملكه شفيق نور الدين، هذا الحضور الذى استطاع أن يثبت تحديه لكل العوامل المتكثفة ضده فى طبيعة فنية الإخراج عند نبيل الألفى.

حين تستمع فى عرض مسرح الحكيم إلى نص «يا سلام سلم» وحين تعاود قراءته وحدك، قد تجد بعض الإغراء فى أن تسلك الطريق وراء السلطان - ربما بسبب «الفويا» التى أصبحت تثيرها هذه الكلمة كلما جاءت فى معرض فنى أو أدبى - منصورا أنه الطريق إلى

المضمون الأساسى للمسرحية، لكن الحقيقة أن سلطان هذه المسرحية
يقودنا إلى طرقات ثانوية تؤدي إلى معالم بتنا نحفظها عن ظهر
قلب. وهكذا، فلا مناص من الوقوف أمام الحائط وتأمله: أى شيء
جذب المؤلف لاستعادة تلك الحادثة التاريخية الطريفة؟ ألا يمكن أن
تكون الحكمة البادية فى هذا البيت الساذج الذى يسرده الراوى
مازحا:

يا ناطقا من جدار وهو ليس يُرى

اظهر وإلا فهذا الفعل فتان!

المسرحية تبدأ باستعراض أحوال فساد قام فى عصر من العصور
بين أعضاء مجلس السلطة. فساد أودى بالشعب إلى الفقر وسوء
الحال. وتقوم فى المدينة امرأة شريفة متمردة تستر وراء حائط وتتكلم
وتحرض الناس على التمرد وعصيان أوامر مجلس السلطنة الفاسد.
ويشيع فى المدينة أمر هذا الحائط المتكلم الذى بدأ يمثل خطرا حقيقيا
على السلطان المبتعد عن شعبه، التارك أمره لأهواء مجلس السلطة،
يتحركون به وفق منافعهم وغاياتهم، ويلتف الناس حول الحائط
المتكلم - القوة المعارضة للسلطان ووزرائه - ويمتلك الحائط بالتفاف
الناس حوله قوة تفوق قوة السلطان. وتظل المرأة الشريفة مستترة وراء
الحائط لا يعرف حقيقة أمرها هذا الشعب، الذى يحبها ويؤمن بها
كحائط يجد كل فرد فى كلامه صدى لما يتردد فى داخله ولا يقوى

على البوح به: «بنى آدم حاطط لسانه جوه بقبه، إنما الحيلة طلعت
لسانها ونطقت!». وحين يكشف السلطان أمر المرأة ويلقى عليها
القبض، تنتظر هي هلاكها بلا خوف:

«السلطان: ألا تخافين بطشى؟

المرأة: الجثث لا تخشى الموت.

السلطان: وأنت جثة؟

المرأة: منذ نويت أن أحاربك!»

ومن حوار المرأة مع السلطان نفهم نزعة المرأة إلى الثورة على
الفساد، لكننا نلمح أيضا بداية تخطيطها في الوصول لإرساء فاعلية
ثورتها هذه. هو يسألها عن سلاحها، وهي تقول إنه: «لسانها».
وتقول: «وعندما أيقنت أنه غير قادر ركبته فى الحائط». وبهذه
الكلمة تكون بداية الخيط للأخطاء الأخرى التى سوف ترتكبها المرأة
الثائرة - بكل حسن النية والحب للعدل وخير الناس - ونبدأ فى
ملامسة الموضوع الأساسى الذى أرى أنه أهم ما طرحه سعد الدين
وهبة فى عمله المسرحى الأدبى هذا، وهو موضوع مناقشة أخطاء
وسلوك القوى الثورية التى تصور أنها بإمكانها، طالما توفر حسن
النية، أن تتولى بذاتها، دون الحوار والتداخل والانغماس السافر
بالناس، أن تقرر السبل الناجعة للخلاص من الفساد.

ونجد أن المرأة التى لا تهتز، فى مواجهتها الشجاعة أمام السلطان

ومجلس السلطنة، تقع على الرغم من فصاحتها فى فخ «المساومة» بأن تكون عضوا فى مجلس السلطنة، وتتكلم من الحائط - أى من منبر المعارضة - بما استقر عليه رأى المجلس. من جانبها هى تجد فى هذه المساومة فرصة: «صوت شريف فى مجلس السلطنة أفضل من لا شىء... سأقبل المخاطرة..»، ولا يكون غريبا علينا ترجمة كلام المرأة إلى منطق الذين يؤمنون بفكرة إمكانية الإصلاح من داخل النظم الفاسدة. ورغم أن هذه المناورة تبدو للبعض مقنعة، إلا أن الواقع الفاسد يكون عادة - خاصة عند إحساسه بالخطر - فى قمة مكروه الذى يفوق كل توقعات الأصوات الشريفة. وهذا تماما ما يحدث بعد هذه السقطة «التكتيكية» من امرأة الحائط؛ فهى رغم محاولاتها المستمرة لكى توازن بين مبادئها ومطالب موقعها الجديد، تدرك شيئا فشيئا أن ما تفعله ليس تماما ما يجب أن يكون، وتدرك أنها ليست هى المناورة، بل هى المتناور عليها. ويتبين لنا ذلك عندما يقول الوالى بعد القبض عليها، وخشية ضجة الناس وتساؤلاتهم عندما توقف الحائط عن الكلام: «يجب أن يتكلم الحائط فوراً.. وإلا ضاعت المملكة..»؛ فالحائط وعودته للكلام كان ضرورة عند مجلس السلطنة لحفظ توازن النظام ولشغل الفراغ وإسكات تساؤلات الناس، وكما قال الوزير: «نهىها الحياة.. ونهبها لسانها.. ويعفو عنها السلطان فى مقابل أن يتكلم الحائط بما نريده نحن.. لا بما فى دماغها هى!».

ونتبين من أماكنا كمتابعين لخطوات «المرأة» كيف تبدل عليها الأمر حين تركت مرقعها الطبيعي بين الشعب، فتحولت من محاربة مدينة للسلطان إلى مدافعة عنه، ملتزمة له بالأعداء، مزينة لوجهه أمام الناس: هذا الوجه القبيح الذي لا تستره المسرحية أمامنا في أية لحظة، فهو وإن لم يكن في شراسة وزرائه، إلا أنه بعيد عن شعبه غير شاعر بآلامه، مستسلم ضعيف لا يكاد يعي جوهر ما تعنيه المرأة. حتى قائده النظيف، فهو ليس نائرا بل خادما غيبيا للسلطان، واضحة عداوته للمرأة منذ اللحظة الأولى إلى النهاية.

وتدرك المرأة خطأها المروع وقد تَوَجَّعَ باستيلاء الوزراء الفاسدين على حائطها، الذي اكتسب بمحصلة كلامها الشريف ثقة الشعب، ويستنطقونه بصوت مماثل لصوتها كلمات تخضع لأغراضهم. وتدرك «المرأة» في قمة مرارتها مأساتها القاتلة: «صنعتة ليستخدمة الشعب ضد أعدائه ولم أصنعه كي يستخدمة الأعداء ضد الشعب».

وكان على «المرأة» - نقدا لذاتها وتصويبا لأساس منهجها الخاطئ - أن تواجه الناس بواقع الكذبة المهلكة، وتفضح أسطورة الحائط الذي يهدمه الناس بالفتوس بعد اكتشاف حقيقته، وتختفي «المرأة».

ولا يهمننا هنا أن يعود السلطان إلى الحكم، الذي يهمننا أن المرأة اختفت لعدم جدواها كفكرة للإصلاح من داخل جهاز فاسد، وأن

الناس هم الذين هدموا الحائط، أى بددوا الوهم. وأن السلطان -
بتكوينه هذا - لا يصح أن يعود إلى الحكم إلا على أكتاف رجاله،
فمثله لا يمكن أن يعيده الشعب.

وتتركنا المسرحية الأدبية لسعد الدين وهبة بأمر أساسى وفكرة
واضحة:

لا يمكن لصوت شريف يعمل من أجل الشعب أن يكون قوة
غامضة مسترة وراء حائط، بل عليه أن يكون بين الناس يأخذ منهم
ويعطيهم حتى ينضج بينهم وينضجوا معه، فلا يختلط مساره، ولا
يقع فى فخ المساومات بجهل وبراءة.

« الغول / أنجولا »

تأليف: بيتر فايس.

ترجمة: يسرى خميس.

إخراج: أحمد زكي.

الممثلون الرئيسيون: ثيلى سعد، مديحة حمدي، سناء يونس، يونس شلبي.

البيت المسرحي: مسرح الجيب.

الموسم المسرحي: ١٩٧٠-١٩٧١.

مسرحية «الغول»، أو أنشودة غول لوريتانيا، أو أنجولا، التي يقدمها حاليا «بيت» مسرح الجيب بالعتبة عرضا ساخنا حيا، هي واحدة من مسرحيات الكاتب العالمى الحر بيتر فايس. هذه المسرحية قدمت لأول مرة منذ أربع سنوات بالتمام - ٢٠ يناير ١٩٦٧ - على أحد مسارح السويد، ثم انطلقت بعد ذلك كالشرارة لترجم وتعرض

بأهم اللغات فى جميع أنحاء العالم . وكانت اللغة العربية هى واحدة من تلك اللغات التى سبقت لتتقل المسرحية من اللغة الألمانية فى نفس عام ظهورها وصورها على يد الدكتور الشاعر يسرى خميس - الأستاذ المساعد بكلية الطب البيطرى - الذى له الفضل أيضا فى أنه أول من قدم بيتر فايس إلى اللغة العربية عندما ترجم له عام ١٩٦٧ عمله الهام الخطير ذا العنوان الطويل :

«اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت إشراف الماركيز دى صاد» .

أهمية بيتر فايس لا ترتبط فى الذهن بوصفه كاتباً مسرحياً فقط أو فنانياً فذاً، لكنه واحد من أبرز الأصوات الحرة فى العالم، أو بالتحديد: أهم العناصر المحرّضة على الثورة ضد الإمبريالية العالمية.

والثورة عند بيتر فايس ليست تعنى موضوعاً لأعماله، بل أعماله هى وسيلته لتبليغ أغراضه الثورية. إنه ليس من فئة الكتاب الذين يستثمرون الثورة أو معارك الفضال من أجل عائد نفعى شخصى يُسرّ لهم اقتناء الإعجاب أو المال والشهرة، بل هو واحد من هؤلاء النادرين فى العالم الآن الذين يستثمرون كل قدراتهم وإبداعاتهم حتى حافة الاقتطاع من لحمهم لتظل جذوة الدعوة إلى الثورة متأججة لمحاصرة الاستعمار العالمى وضربه أينما كان، وكيفما تخفى ليكون. إنه بهذا المفهوم «مشاغب هاو» وليس محترفاً سياسياً، أو

نيتيسيس». إنه رجل لا يهمه تغذية غروره الشخصى بأنه شاعر عظيم وفنان له ذبوع عالمي؛ كل ما يهم فايس أن يكون قد استطاع بشعره يذبوعه العالمى المساهمة فى أن يحرك بعض الأفراد أو الجماعات على خريطة العالم، لفهم وضع أو أخذ موقف، أو أداء فعل ما للقضاء على الغول الاستعماري، ولتحويطه من كل مكان وطعنه من أى موقع ولو بشككة دبوس؛ فيتر فايس، كشأن رواد الثورة، يؤمن بأن جيوش النمل لو تكاثفت تستطيع بعضاتها الصغيرة أن تاكل الفيل مهما كانت ضخامته وقوته.

بيتر فايس كاتب ورسام ومخرج سينمائي. ولد بالقرب من برلين منذ ٥٥ عاما، واضطر إلى أن يهجر وطنه ألمانيا منذ شبابه وهو لا يتعدى الثامنة عشرة هربا من الحكم الهتلري، واستقر فى استوكهولم واختارها مقره السكنى منذ ٣٣ سنة. ورغم أنه يحمل الجنسية السويدية، إلا أنه لا يؤمن بالجنسيات ويعتبر نفسه مواطنا عالميا، وهو حين يعتبر نفسه مواطنا عالميا لا يكون ذلك هروبا من مجابهة مشاكل وطنه، ولكن من أجل أن يحقق لثوريته انغماسا أكبر ومجابهة أشمل للعدو الاستعماري الواحد، على غرار جمال الدين الأفغانى فى الخط الإسلامى.

أعمال بيتر فايس المسرحية تستهدف البحث عن الأساليب واللغة المسرحية التى يمكنها أن تخدم غرضه فى بلورة شكل الغول

الاستعماري وفضحه أمام نفسه وأمام الشعوب المقهورة. وبذلك
ففايس يقدم أعماله لجمهورين:

أولاً: جمهور هو كيان الغول، يتمثل في جمهور مسارح الدول
الرأسمالية البرجوازية.

ثانياً: جمهور هو ضحية الغول، يتمثل في جمهور مسارح الدولة
المناضلة لتحرير أرضها وتخليص ذاتها من بين البرائن السامة لهذا
الغول. باختصار: جمهور العالم الثالث الذي نحن منه.

في حالة الجمهور الأول: تستقطب أعمال فايس المشاغبين الهواة
من أمثاله، المؤمنين بالثورة العالمية، والواعين بدورهم الإيجابي في
زعزعة أركان الغول في عرينه بالسخرية منه، وكشف مغالطاته،
وإضاعة هيئته ووقاره المزيف، وتشجيع التطاول عليه وعلى قيمه
الفارغة لإبرازه مسيخاً دجالاً خليقاً بالرجم والسحق.

وعروض فايس في هذه الحالة تعتمد إلى إبراز الوثائق المادية
الدقيقة والعلمية، التي من شأنها أن تدين الشكل الناعم الظاهري
لكيان المجتمع الرأسمالي، الاستكباري، وهي تبرز هذه الوثائق
بشكل من يقول:

«هاكم - نحن نعلم كل شيء، ولم يعد هناك ما هو خاف..
فدعوكم إذن من كل هذه المكابرة. لم يعد هناك مجال لكذبكم

لمفضوح». ولكى يتم إبراز الوثائق بهذه التهيئة، يتم دمجها فيما يمكن أن يسمى «الشقاوة الجادة» - السخرية المرة من خلال الرقص الكاريكاتورى والغناء - الذى يعتمد كثيرا استجلاب غناء الملاحى والسيرك لإعطاء المفارقة لونها الحاد الصارخ، التى تجعلك فى قمة ضحكك على وعى مؤلم بالمأساة.

هذه الأعمال فى مسارح الجمهور الرأسمالى الاستكبارى تهكم على تصنيف الجمهور لها وترفضه، لأنه فعل ألى ولا يمكن أن يكون صادقا، فلا أحد يصفق لمن يشتمه.

ولقد فتنتنى هذه الظاهرة حين شاهدت واحدا من أعمال فايس هذه فى أحد مسارح برودواى بنيويورك، وكان عرض مارا - صاد (موسم ٦٥-٦٦)، وقف ممثلو العرض فى تحد يواجهون تصنيف الجمهور باستنكار وصفير الرفض، حتى توقف الجمهور تماما عن التصفيق وخرج شاعرا بالإهانة.

لكن فايس عندما ينتقل إلى جمهوره الثانى فى العالم الثالث تأخذ أعماله وظيفة أخرى هى وظيفة تعريف هذا الشعب بأساليب الغول المتغيرة وبدعائه ومكره الذى يعتمد أول ما يعتمد على لحظات الغفلة والتساهل، والتهوين من القدرة والإمكانية الضخمة التى تكمن داخل هذه الشعوب - ولو بدت فقيرة عزلاء مستضعفة.

أعمال فايس بتركيباتها الخاصة تقول لجمهور العالم الثالث إننا فى

عصر وثبة الشعوب المستضعفة المقهورة وتوحيد نضالها ضد العدو الواحد الذى يهمه أن تنشت هذه الشعوب وينعدم بينها الاتصال والمشاورة. وهو حين يعرض فى مسرحيته هذه «أنجولا» الصراع ضد الاستعمار البرتغالى، فهو يريد منا أن نتعلم كيف نتعرف على الغول وهو يجثم على أنفاس جيراننا، حتى يمكننا ويمكن لشعوب العالم الثالث أن ترى تطابق ملامح هذا الغول مع هذا الذى يجثم فوق أنفاسنا وأنفاسها، وحتى يتم الاتصال الثورى بين عناصر مقاومته، وتساعد سويا لتبادل مشورة وتجربة الأساليب المختلفة والأسلحة المتنوعة لتطويقه والقضاء عليه.

بيتر فايس لا تنجزاً عنده المواقف، ولا يقع فى استنباطات متناقضة. لم يحدث له الانفصام الذى حدث لكثير من كتاب الغرب الذين عرفناهم يقفون مع بعض الشعوب المناضلة على حين يترددون ويتميعون ويتكثرون أو يتبلبلون أمام شعوب أخرى. بوضوح تتناسق مواقف فايس مع فيتنام وشعوب أمريكا اللاتينية وإفريقيا المناضلة، ومع نضال شعب فلسطين ضد المحتل الصهيونى. ولم يتردد أن يكون من أوائل الأصوات الحرة فى الغرب التى ارتفعت تستنكر العدوان الأمريصهيونى عام ١٩٦٧، وأعلن فى شجاعة مؤازرته الكاملة للنضال الفلسطينى.

منذ أن ترجم الدكتور يسرى خميس نص أنجولا، الذى يعرض

الآن باسم الغول؛ ظل هذا النص رغم أهميته القصوى مركزنا مهما
فى أدراج المسرح القومى لا يريد أحد أن يتحمل مسئولية بعثه عرضا
حيا على المسرح، حتى قرر المخرج أحمد زكى منذ توليه إدارة مسرح
الجيب فى الصيف الماضى أن يأخذ على عاتقه مسئولية احتضانه
حضانة فنية كاملة. هذه الخطوة وحدها من أحمد زكى تزكية للتقدير
والشكر - وإن كنت هنا لا أريد أن أنسى فضلا لمجموعة من الشباب
الهواة المتحمسين من فريق التمثيل بكلية العلوم الذين كانوا أول من
بادر بتقديم «أنجولا» فى عرض مخلص بذلوا فيه أقصى جهدهم،
وتقدموا به فى أسبوع المسرح الجامعى، وكان لى فرصة مشاهدته فى
العام الماضى.

طبعى حين يتناول مخرجٌ ما نصا مثل نص «أنجولا» أن يقلبه بين
يديه، ويدبر له الوسائل التى تجعله فعالا ومتفاعلا مع الجمهور
المتلقى له. وهكذا كان طبعيا أن يلجأ أحمد زكى إلى ما يراه - من
وجهة نظره - الأسلوب المتفاعل مع الجمهور المصرى. وقد نختلف
مع أحمد زكى فى وجهة نظره، لكننا لا يمكن إلا أن نؤيده تماما فى
ضرورة تناول النص بما يحقق عرضا فعالا موصلا لرسالة فائس،
وموصلا بالتالى لرسالتنا من وراء تقديم هذا النص لفائس. الحكم
فى خطأ أو فى صحة وجهة نظر أحمد زكى لا يمكن أن يكون الجدل
النظرى أو مراجعة تطبيق حرفية قواعد المسرح التسجيلى. كل هذه

الأشياء لغو و«هضهضة» نضرب بها عرض الحائط أمام نتيجة واضحة نراها كل يوم وتسعدنا: هناك قاعة ممتلئة بالمتفرجين، ولافتة معلقة «كامل العدد» - وأسعار الدخول حدها الأقصى خمسة وعشرون قرشا، وحدها الأدنى عشرة قروش ونصف - وجمهور متبه متمتع وكامل اليقظة، يقف فى نهاية العرض يصفق لمدة عشر دقائق تصفيقة إيقاع حماسى، بدون إيعاز من أحد أو تخطيط من المشتركين فى العرض!

لقد اختار أحمد زكى أن يحول النص من ترجمة باللغة العربية قام بها يسرى خميس، إلى صياغة شعرية عامية تحمل مسئوليتها الأستاذ فؤاد حداد. لم يشذ أحمد زكى بهذه الخطوة عما هو متبع فى العالم؛ فلقد لجأ كذلك بيتر بروك حين قدم عرض فايس (مارا - صاد) إلى أدريان ميشيل ليعد الصياغة الشعرية للترجمة الإنجليزية التى قام بها جيفورى سكيلتون نقلا عن النص الألمانى الأصلى.

التساؤل إذن يكون: إلى أى مدى نجح فؤاد حداد فى تنفيذ تلك الصياغة الشعرية؟

من وجهة نظرى: أنا أحبذ الصياغة الشعرية العامية لهذا النص، لكننى فى أجزاء كثيرة شعرت أن ما فعله الأستاذ فؤاد حداد ليس صياغة شعرية عامية، بل سجعاً ثقيلاً يصل فى بعض مقاطعه إلى أسلوب الأدبائى: «اكفى الماعون تحت المنظر، دماغ عوج منح مجترر،

وبص للتاب الزارق، فى بق متاوب زاعق، شوف راسه من أجل التتميز، عليها قبة الأسايد!».

ومع ذلك فاستطيع أن أقول إن أصالة النص، وصدق نبضه وحيوية تركيبته ومحتواه، استطاعت أن تبتلع وتمتص ما كان يمكن أن تمثله ضعف الصيغة الشعرية من معوق لنجاح العرض. بل أكاد أقول إن أسلوب الأدبائى هذا استطاع فى بعض المواقف أن يساعد فى تجسيم السخرية البطولية واستحضار لمسات السيرك أو الملهى المتطلب استدعاؤها فى بعض مشاهد العرض.

وإذا كان الموسيقى الشاب عبد العظيم عريضة هو الذى قام من قبل بتصميم موسيقى عرض نفس المسرحية لهواة فرقة كلية العلوم، فأنا أشهد له بأن تصميمه الموسيقى الجديد لهذا العرض يؤكد نمو ونضج وتغير فهمه. أولا: لطبيعة متطلبات التصميم الموسيقى للمسرح، وثانيا: الدور الوظيفى المهم لموسيقى مثل هذا العرض. وإن كنت لا أستطيع أن أجزئ شعورى الشامل بموسيقاه، إلا أننى أود أن أحياه بالذات على لحن نشيد «إعلان العصيان»، ولحن نشيد «الثورة النهائية».

وفى عمل يعتمد فى تحقيق حيويته ونجاحه على العمل الجماعى، يصعب تحديد عامل أو شخص بالذات يمكن أن نعزو إليه وحده نجاح العمل، لكننا فى ذات الوقت يمكن أن نقدر لأحمد زكى شجاعته فى

أن يعطى العباء الأكبر من العرض لتحمله أكتاف مجموعة من الشباب، أغلبهم نقرأ أسماءهم لأول مرة، مثل: سناء يونس وسمير وحيد ويونس شلبي، وغيرهم، فيحملونه بمقدرة وكفاءة، ولا تخذلهم إمكانياتهم فيما هو مطلوب منهم من رقص وغناء. ولكم تمنيت لو أن مديحة حمدي - التي هي أكثرهم شهرة - نظرت في وجوه هؤلاء المجهولين، الذين يعملون معها، وتعلمت منهم كيف تستشعر القضية التي تطرحها بشكل أصدق وأعمق وأقل استعراضا وافتعالا.

كذلك، أنا لا أحبذ لأحمد زكي أن يمثل كثيرا، وهذا لا يعنى أنني أعارض على أدائه الغزل، فقد أداه بشكل جيد، فقط كنت أود لو أنه أسنده إلى آخر يؤديه بشكل ممتاز.

وبامتناء التخصيص في الإشارة إلى ليلي سعد كموهبة مسرحية متمكنة جديدة يقدمها لنا هذا العرض وتعطينا التنبؤ بانطلاق فني ملئ بالوعود والثمر، أرجو أن يشعر كل من ساهم في تقديم هذا العرض أن له عندي تقديرا وشكرا خاصا.

الذي أتمناه في النهاية أن يأخذ هذا العرض المهم فرصته الكاملة في السوق، فيمتد ما دام إقبال الجماهير عليه.

الجنس الثالث

تأليف: يوسف إدريس.

إخراج: سعد أردش.

الممثلون الرئيسيون: عبد الرحمن أبو زهرة، محسنة توفيق، ماجدة

الخطيب.

البيت المسرحي، المسرح القومي.

الموسم المسرحي، ١٩٧٠-١٩٧١.

«الفرق بين اللي بيصنعوا التاريخ واللي بيتفرجوا عليه، اللي يغيروا الحياة واللي بيعيشوا الحياة، إن دكهم ناس عندهم القدرة والطاقة على الحب النادر، اللي ييخلق الإرادة النادرة، اللي بتقدر تستحضر في الإنسان قوة غير عادية، بتقدر تسخر فيه كل نبضة وكل فكرة، وكل ذرة وكل حركة لخدمة الهدف اللي عايزين يحققوه الناس اللي بيقدروا يحبوا لآخر المدى، لحد الجنون والهوس، يحبوا

من غير ما يحسبوا ولا يفكروا ولا يدخروا انفعال.. حب هو يسيطر عليك، مش حب زى ما انت عايزه على أدك تسيطر عليه انت وتقدر تتحكم فيه.

«تجاربك بتفشل لأنها عندك مجرد وسائل، تبقى بيها عالم ومشهور وتأخذ جوايز ومناصب. مع إن المقروض فى واحد اختار الحياة والموت موضوع يبحث فيه.. إنه ياخذه قضية حياة أو موت: قضية واحد مآمن وحبيب الحياة إلى درجة الجنون، وكاره الموت كره حقيقى لا مكان فيه للتفكير فى جوايز أو مناصب. اللى يكتشف الإرادة دى لازم يكون عاشق نادر للحياة وللإنسان..

.. أنا كنت فرحانة إنى جاية أستغل مع راجل كبير، مصيبة كبرى إنى اكتشف إن جواه قلب فار مذعور، بيخاف على نفسه حتى إنه يتحب بجنون..

الدنيا ما يضيعهاش إلا الناس الطموحين جدا، اللى حاطين قدام عينهم أكبر وأعظم أهداف، مش عشان تتحقق، إنما عشان ياهما اللى يحققوها يا عنها ما التحققت..

.. قرفانة من الناس اللى أكثر من التاموس، إلى الحياة عندهم هى إنهم يعيشوا وبس، مش مهم إزاي، إنما المهم إنهم يفضلوا موجودين، يتلذذوا على قفاهم مش مهم، يعيشوا زى الدود ما يجراش حاجة..

.. الإنسان الحقيقي لا يمكن يحتمل حياة زى حياتكم، يا نعيش حقيقي بنى آدمين بانتهيا بإدينا ونموت. الحياة ما اتخلقتش أبدا لبنى آدمين يعيشوها فيران».

بهذه الكلمات، مضافا إليها الكثير من الذبذبات المتوترة، والتنويعات حول المعنى المركزى: الحب النادر للحياة والإنسان، حتى يمكن أن يصنع أو يغير التاريخ، يتبلور لنا فى نهاية الفصل الثالث قصد الرحلة المرحية المثيرة للخيال والفضول، التى يشدنا لخوضها فى إمتاع يوسف إدريس وسعد أردش فى عرض مسرحية «الجنس الثالث» التى يبدأ بها (بيت) المسرح القومى - للهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية - افتتاحه الناجح الثانى لموسمه هذا العام.

لأسباب عديدة تمتعت بالعرض، واعتبرته سهرة محترمة مسلية وطريفة. أهم هذه الأسباب: أننى تركت نفسى للعرض كمشاهد طفل، أو رجل شارع مرهق زهقان لا يخطر له أن يذهب خصيصا إلى المسرح، لكنه وجد نفسه فى العتبة معه سبعة عشر قرشا ثمن تذكرة للدخول، فقرر أن يقامر بالمبلغ الكبير ويدخل ذلك المبنى العتيق المزين بالأنوار وتزدحم بأخباره الصحف فى هوسة لا تنتهى.

مثل هذا المشاهد الطفل، أو ذاك الآخر، لا يريد من هذه الخشبة - كحد أدنى - إلا شيئين:

بهجة تريض خياله وتستوعبه بشكل تربوى أمين، ومحور يشد انتباهه إلى معنى يدعم كرامته.

والحقيقة أن هذين الشئين هما تماما ما يجب أن تحققهما العروض الكوميديّة الراقية، وما اصطلح على تسميتها عروض «البوليفار» المحترمة، المعنى بها كسلعة تجارية نظيفة. تلك العروض التى لا يمكن أن يعترض أحد على ضرورتها لحفظ توازننا الفنى بين الجهامة وانبساط الأسارى.

الدهش أننا دائما نخفق عندما نتعمد تحقيق شيء بالذات، وننجح فى تحقيقه عندما لا يكون فى بالنا السعى إليه؛ فكم أخفقنا ونحن نسعى لتحقيق مطلب ضرورة وجود مسرح البوليفار التجارى النظيف فى هيئة القطاع العام للمسرح، وكم أخفقنا ونحن نسعى لتحقيق مطلب ضرورة وجود النص الكوميدى الصحى، الذى يجعلنا نضحك ونحتفظ فى نفس الوقت بكرامة الإنسان! كم أخفقنا حتى تطاولت علينا ألسنة أصحاب دكاكين الخردوات المسرحية فى سوق القطاع الخاص، وحتى كلنا ندرس مشروع إدراج بعض ميكروبات وآفات تلك الدكاكين لبيعها فى بيوتنا المسرحية، المفروض أنها تحت الإشراف الصحى الدقيق، ولقد وضعت تحت هذا الإشراف خصيصا لكيلا تتسرب إليها الميكروبات!

ولقد تعالت الصرخات حول العجز الذى نواجهه فى نصوص

المسرح الكوميدي، وكيف أننا - رغم شهرة الشعب المصرى بخفة الدم - عاجزون عن تقديم نص كوميدي، راق لمؤلف مصرى، مما يلجئنا إلى الترجمات التى تسقط جماهيريا لألف سبب وسبب.

والحقيقة التى تبيتها عن سبب أزمة العثور على نص كوميدي راق، هى أن الذين يقومون بالبحث عن مثل هذه النصوص لهم مفهومات كوميديية حقا حول المطلوب من النص الكوميدي. واسمحوا لى - ولغزورى المعتاد - أن أقول إن مفهومي الجاد للكوميديا ومطلبى الطموح لمسرح للثقة التجارى، هو الذى جعلنى أغرق فى الضحك والبهجة وأنا جالسة حيال عرض إدريس - أردش الذى اعتبره كوميديا بوليفار بأرقى ما يمكن أن يكون مستوى مثل هذه العروض.

المؤسف أن جمهور العرض، لكثرة ما كهربت له مغالطات النقاد والمتناقدين الجوّ، فقد الكثير من تلقائياته الطبيعية، وبدلاً من أن يترك نفسه منبسّطاً لتلقى النكتة والفكاهة والمفارقة التى يعج بها العرض إلى أن يصل تدريجياً فى انسياب وبساطة إلى بؤرة العمل الجادة - التى هى ضرورة النص الكوميدي الراقى - فيستوعبها فى صحة وبقظة وطزاجة، ظل جمهورنا العزيز - وقد ارتبطت عنده الضحكات بالهزل والمجون - حريصاً على ألا يضحك لأنه فى المسرح القومى، ولأن المسرحية تأليف يوسف إدريس، وموسيقى دكتور يوسف

شوقى، وبها باليه تصميم الباليرينا مايا سليم. ظل جمهورنا العزيز حارسا على نفسه أن يراعى ما يتصورها اللياقة لاستقبال الأعمال الفلسفية الجادة، ألا تبدو منه تلك الضحكات التى تراوده - حقا - مبديا وجها جادا غير مقتنع وغير مُقنع، مفوّتا على نفسه حقه الطيعى فى الاستمتاع والراحة. ولقد حرصت فى المرات الثلاث التى شاهدت فيها العرض ألا أخفى ضحكاتى المنطلقة بصوت عال، إذ ربما شجعت جرائى أحوال جيرانى فيضحكون مثلى ويسمرون، لكننى لم أفلح إلا على نطاق ضيق، وظلت بقية الجماهرة تبحث عن ذلك الخط «الفاومنى» الفلسفى الذى أشار إليه النقاد، وعبثا يجدونه فى عمل يكمن جماله فى بساطته وطفولته.

وأذكر عندما ذهبت أنجول فى الموسم المسرحى اللندنى العام الماضى، أن تحمست صديقتى - المتعمقة فى الثقافة والأدب الإنجليزى - لتأخذنى إلى عرض مسرحية حكايات كاتربرى للشاعر الإنجليزى الكلاسيكى شوسر، وقلت لصديقتى إننى متهيبة هذا العرض لأننى لا أعرف شوسر جيدا، فضحكت منى وأصررت أن تأخذنى لأبدد مخاوفى وأبدأ أعرف كيف أحب شوسر بشكل مرح. ولا أذكر أننى ضحكت وتمتعت وفهمت كما فعلت فى هذا العرض الذى تقدمه لندن كواحد من عروضها الكوميديّة فى بوليفارها التجارى، حيث لا تنفصل البهجة والإمتاع والضحك عن الإنسانية ورياضة العقل.

وحين أعد بإعجابي، بالجنس الثالث، باعتبارها عرضاً كوميدياً، يخالجنى الإحساس بأن هذا الاعتبار قد يؤذى تصور يوسف إدريس عن مسرحيته التي يرتاح إلى وصفها بأنها: «ذهنية فلسفية»، وأخالفه في هذا التصور كلية كما هو باد. لذلك أنا متفقة تماماً مع تناول سعد أردش لها، ذلك التناول الذي تجنب بقدر المستطاع الجهامة والريكة الذهنية للتكابر الفلسفي المقحم، على حين حرص في ذات الوقت باختياره الفنان عبد الرحمن أبو زهرة، أن يعطى هدفه الكوميدي الاستعراضى وزنه ومستواه الخاص.

عبد الرحمن أبو زهرة - الذي يحمل المسرحية بأدائه دور «آدم» ساعتين أو يزيد، لا يكاد يغيب فيها عن أعيننا - أعطانا نموذج الممثل الكوميدي الراقى التنظيف الذي يذكّرنا بمستوى تلك النماذج الكوميديّة العالية الراقية أمثال «جيسون روبار» و«دافيد نيفن».

وأنا أذكر هذه النماذج العالمية فقط لأحدد ما أعنيه من نوعية بالذات في التمثيل الكوميدي. ويلاحظ هنا أنني لم أذكر نوعية «لوريل وهاردى» ومن على هذه الشاكلة.

اختيار أردش لأبو زهرة كان مهماً وجوهرياً حتى أنني لا أكاد أتصور بديلاً له في هذا الدور.

استطاع أبو زهرة - بما يملكه من تركيبة نفسية وشعورية طبيعية، تحس المفارقة والفكاهة وتعكسها بشكل تلقائي رفيع في لفظة أو نظرة

أو إيماء مقتصلة - أن يأخذنا معه طيلة رحلة العرض دون ملل أو شعور بالانحدار أو السقوط، واستطاع بجاذبية حضوره المسرحي، وملامحه التي تبدو وكأنها تكتم دائما سخرية كامنة تتحين فرصة للانفجار بالنكتة، أن يجعل للكلمات الجادة مرورا سهلا أليفا إلى آذاننا، وأن يُعطي لغة يوسف إدريس زهوها المتفاعل مسرحيا.

اختيار سعد أردش لمحسنة توفيق في دور «نارة» - التي تقول ذلك المونولوج الرائع الذي كتبتُ جزءا منه في بداية المقال - كان موفقا، لكن محسنة - رغم أدائها الجيد المتكامل تماما مع أبو زهرة في مشاهدهما سويا - لم تكن عند قمة إمكانياتها. محسنة توفيق تملك قدرة وإمكانية أغنى كثيرا وأثرى مما منحت لآدائها في دور «نارة». على محسنة أن تعتنى بنفسها وتحبها أفضل من ذلك. وهذا إنذار.

الشيء الذي أقف عنده هو اختيار الأستاذ أردش للمجدة الخطيب في دور «هيلدا» التي تقدمها «نارة» بهذا الوصف: «دكتور آدم، دى مش ممكن تكون من جنس البشر.. دى لازم اتولدت من ملاك اتجوز شيطان، من قديس حب مومس، من جنية رافقت متصوف.. دى اتحدك إنك تلاقى كلام يوصفها». ويحدد كاتب المسرحية وصفها كالآتى: «هيلدا - المقروض أنها عالمة من السويد - امرأة عارمة الأنوثة، طاغية الشخصية، ذهية الشعر الناعم كالحرير»، و«أنثى ساحرة حقا.. من فرط أنوثتها لا تستطيع أن تنظر إلى وجهها

مباشرة». وأنا أعتذر أن أقول إنَّ ماجدة الخطيب - للأسف - لم تستطع أن تعطيني ولو جزءا صغيرا من هذه التحميلة الصاعقة «لهيلدا السويدية»، إلا إذا كان المقصود هو إضحاكنا لهذه المفارقة، لكننى لا أَرْضَى أن أضحك على مثل هذه المفارقات غير الإنسانية.

بقى الإطار الموسيقى الذى أعده الدكتور يوسف شوقى ليحتوى مؤثرات العرض من رقص وغناء وإيحاء. أعتقد أن الأستاذ سعد أردش لم يكن ليجد أفضل من أسلوب الدكتور شوقى لتحقيق تصوره الموسيقى لهذا العرض الذى يتطلب منه توظيفات عدة، مختلفة ومتساعلة.

الذى أطلبه فى النهاية من كل رب أسرة محتار كيف يتمتع نفسه وأطفاله فى طبق واحد هو: أن يذهب بهم جميعا إلى هذا العرض، ويترك نفسه يضحك ويستجيب بما شاء له إدراكه، ويترك أطفاله يستجيبون بدورهم وفق ما يتفاعل به العرض مع خيالاتهم الصغيرة.

ملك الشحاتين

تأليف: نجيب سرور.

إخراج: جلال الشرقاوى.

الممثلون الرئيسيون: عزت العلايلي، صلاح منصور، ليلى جمال.

البيت المسرحي: خشبة مسرح البالون.

الموسم المسرحي: ١٩٧٠-١٩٧١.

أخيرا، وبعد غيبة أربع سنوات، يعود الفنان نجيب سرور للظهور
بجبهة عالية فى شارعنا المسرحى بعرض ممتع «ملك الشحاتين»،
والذى يعيد به، متعاوناً مع المخرج جلال الشرقاوى، نجاحهما القديم
سويا فى عملهما الباهر الباقي «آه يا ليل يا قمر».

مسافة فصل طويلة بين العاملين، واختلاف كلى بين طبيعتهما
المسرحية، لكن تجمعهما وحدة فى «النبض» و«المشغولية» لا تخطئهما

العين المتابعة - فى حرص - السلوك الفكرى والأسلوب الفنى عند الشاعر المسرحى نجيب سرور. حين تناول نجيب سرور ملحمة شعبية معروفة مثل «ياسين وبهية» واختارها بالذات ليعيد تقديمها، كان محركه الأول أن يوظف الملحمة المألوفة والحدوتة الشائعة لخدمة مسئوليته فى التعليق والاحتجاج وإبراز وجهة النظر - فى مجريات الأحوال - التى تملئها، بالضرورة، مرحلة قومية بالذات على وجدان الفنان الصادق.

- (الشخصية الخلاقة ذات الضمير اليقظ، واجبها يكون لخدمة المرحلة، والدور المنطقى للشخصية الخلاقة هو: التعليق والاحتجاج، وليس الاستعراض الثقافى أو الجمالى المجرد) -

خرج نجيب بمسرحيته «آه يا ليل يا قمر» ومن قبلها «ياسين وبهية». للنظرة الأولى العابرة يخيل للقارئ أو المشاهد أنها هى الملحمة الشائعة، ثم لا يلبث أن يكتشف الرسالة الجديدة، أو الصرخة المجددة، التى هى أساس الغرض فى أن يتكلف الفنان مشقة العودة إلى الحدوتة القديمة واقتطاع حكمتها المعروفة.

الحكمة فى أى عودة إلى قصة مشاعة أو شكل قديم طرق من قبل، إنما تكون لتسخيره فى توظيف جديد أو مجدد.

لم يتفرد نجيب بهذا المنهج - وإن كنت أعده أبرز من جند نفسه له ونفذ به إلى قلوب جمهورنا المسرحى فى سنوات مسرحنا الأخيرة.

كان منهج بريخت كذلك - كما حلده المعجبون به - أن يقتبس وأن يعيد التفسير، ويعيد الخلق، مضيفاً في كل محاولاته وجهة نظره الاجتماعية والسياسية المعاصرة.

لم يسلم بريخت في اتباعه نهجه هذا من أن يثير السخط والنميمة حوله، حيث كان يعد في نظر أعدائه: شكلاً من أشكال القرصنة الفنية والاستعارات الوقحة من كبار الكتاب الكلاسيكيين أمثال: شكسبير ومارلو، والمعاصرين القريبين أمثال كيلنج وجوركي. وفي الدفاع عنه قال أحد أصدقائه: «لماذا ننكر أن بريخت يسرق؟.. نعم إنه يسرق، ولكن بعقيرة!».

وفي مطلع عام ١٩٢٨، أثارت ضجة مسرحية في لندن حول الجديد الذي قدمت به مسرحية إنجليزية قديمة هي «أوبرا الشحاتين» التي كتبها جون جاي عام ١٧٢٨. وسارعت سكرتيرة بريخت - متأثرة بما أثير حول هذه المسرحية - إلى ترجمتها إلى الألمانية وقدمتها لبريخت، الذي وجد في النص الإنجليزي القديم إمكانيات لاقت هوياً خاصاً في نفسه.

الذي يهمننا من محصلة معرفة اتصال بريخت بنص «جاي» أنه وجد فيه الشكل الملائم لعرض مشغوليته المعاصرة، وإن كان من الصحيح والمهم أنه غيرَ وتصرف في ملامحها تصرفاً كاملاً وشاملاً، وأضاف إلى أسطر «جاي» الكثير والغالب من شعره الخاص المليء

بالحيوية والسخرية والنظرة الاجتماعية الخاصة، والتلميحات السياسية المتعلقة بتلك الأيام التي كان بريخت رهنها.

وعلى ذلك فحين انتهى بريخت من إعادة ابتكار هذا العمل - ربيع ١٩٢٨ - لم يتردد فى أن يعطيه اسما جديدا «أوبرا الثلاثة بنسات»، ولم يتردد كذلك فى أن يكتب تحتها بجدارة: «تأليف برتولد بريخت». والتأليف الموسيقى «كرت فيل».

وفى شتاء ٧٠-١٩٧١، وبعد اثنين وأربعين عاما من صدور «أوبرا الثلاث بنسات» لبريخت، يحس شاعر مسرحى مصرى أن هذه «الأوبرا» - التى هى فى حقيقتها سخرية فى الشكل والتأليف الموسيقى من الأوبرا التقليدية التى كان يعتبرها الموسيقى الثائر الشاب «كرت فيل» منعزلة فى رسالتها الفنية عن الجماهير العريضة - وجد شاعرنا المصرى أن هذه الأوبرا لا زالت موحية بإعادة اكتشاف، أو ابتكار جديد، يمكنه أن يحتوى إسقاطات وعذابات وصرخات وجدان عربى مثقل فى ظروف أمتنا الراهنة.

ويكون هذا الطموح هو المحرك الأول والفعلى والدائم، الذى يعود بنجيب سرور لىستخدم أوبرا بريخت - كما استخدم من قبل حدوته «ياسين وبهية» - ليقول كلمة لعلها تنفعنا فى واقعنا نحن المحدد بشئون منطقتنا المتوترة الخطيرة.

وكما شاء لبريخت من قبل أن يغير اسم أوبرا جاى وأن يعتبر

استناده إلى النص الإنجليزي لا يلغى أحقيته في أن يقول عن «الثلاثة بنسات» إنها من تأليفه الخاص، يحق كل الحق لنجيب سرور أن يعطى نصه الجديد الاسم الذي اختاره: «ملك الشحاتين»، ولا يجب عليه أن يتردد في قوله «تأليف نجيب سرور».

«ملك الشحاتين»، ورغم تشابهها الظاهري «بأوبرا الثلاثة بنسات»، تختلف عنها اختلافا بينا، أولا: في مسار الحدودة نفسها. ثانيا: في عرض وتوظيف الشخصيات الأساسية للمسرحية. وثالثا: في مدلولات الحوار السائد، وإحياءات المونولوجات الشعرية، ثم المضمون الكلي والنهائي للعمل الذي أراد المؤلف لنا أن نخرج به.

في مسرحية «آه يا ليل يا قمر» يحدد نجيب سرور ما تعنيه شخصية «الإنجليزي» في مسرحه حين يقول أحد أبطاله:

«اللى ياكل حقنا يبقى إنجليزي

حتى لو كان دمه مصرى».

«الإنجليزي» تقليديا في تاريخنا، كان هو المحتل الباغى، الذى يمارس سلب الرزق وسلطة القهر بالظلم والعدوان.

وحيثما ظهرت دلائل وأفعال السطوة والظلم، واتحدت الأهداف والمصلحة مع المحتل، لا تعود الملامح القومية سوى مجرد أقنعة العدو الواحد الذى ما فتئ يسعى ويتخفى ليتمكن من محاصرة الشعوب المكافحة، وقهرها من بين صفوفها ومن داخل جسمها.

«الإقطاعى»، «الخائن»، «العميل»، «القامع لنبض الشعب
الصحى»: كلهم لهم عند نجيب سرور مرادف «إنجليزى» بمعنى المحتل
العدو.

ويتأكد لنا هذا التحديد «للإنجليزى» عند نجيب حين يضع فى
ملك الشحاتين شخصية «جورج» الإنجليزى الذى يكسب من وراء
فساد قطبى المسرحية: «أبو دراع ملك الشحاتين - صلاح منصور»
و«أبو مطوة زعيم الحرامية - عزت العلايلى»، ويتضح لنا هنا أحد
أوجه الاختلاف الجوهرية بين مسرحية نجيب ومسرحية بريخت، فى
معنى شخصية «جورج» ومدلولها عند نجيب. أمام مقابلهما: شخصية
«براون»، رئيس شرطة لندن، ومدلولها عند بريخت.

«أبو دراع» و«أبو مطوة» مركزا قوة يتصارعان من أجل المنفعة
الذاتية والتسلط المستمد على الدوام من مساندة «جورج» المحتل،
وهما بذلك - لأنهما من أولاد البلد - أصبحا تابعين لجورج: يتفذان
أغراضه، يلذ له اللهو واللعب بهما مع الاستفادة المستمرة من وراء
رغبة كل منهما فى الإطاحة بالآخر والانتصار عليه ولو بالمضاربة فى
دفع الرشاوى السخية للسيد «جورج».

نعرف أن «أبو دراع» يبنى مملكته بالاستغلال الذى يمارسه فى
تجارته بالفقر، ونعرف أن «أبو مطوة» يسود بالرعب الذى يُشيعه.
ويصبح النزاع بين «الاستغلال» و«الرعب» وأيهما يظفر بالمُعَلِّمة

على البشر، والحكم فى هذا النزاع، هو كمية ما يقبضه «جورج» ليرجح أحد الجانبين.

وتعود الصرخة الثائرة من جديد فى وجه «الرعب» و«الاستغلال» و«المحتل»: هؤلاء «الإنجليز» جميعا:

«لحد إمتى هايفضلوا المساجين مصريين والسجانة إنجليز؟».

يقدم نجيب شخصيتى «أبو دراع» و«أبو مطوة» تقديمًا مركبا: كلاهما يلعب شخصيته الفاسدة، وفى نفس الوقت يدينها ويقوم بدور «المُرشد» عن فساد، و«المنبّه» إلى أوجه التلاعب فى منطق الملئوى وطيبته الكاذبة.

يقول «أبو دراع» مينا جانبا من أسلوبه:

«أدى الفن بصحيح. أدى الشحانة والا بلاش. الشحات الناجح هو الشحات المطرب، والمطرب الناجح هو المطرب الشحات...»
«إنت فاكّر البلد وسبه ترمح فيها على كيفك؟... دى متقسمة يا بنى ومتوزعة ومتوضبة...»

غير أننا نجد أن المؤلف أختص «أبو مطوة» - زعيم الحرامية - بتوظيف إضافى، فيعطيه أحيانا «لسانه» واحتجاجه، فنجد «لأبومطوة» مونولوجاته المفعمة بالسخط والثورة على الفساد والرعب

المتسبب هو شخصيا بجزء مباشر فيه . ويتضح هذا فى مونولوجه السريع الطويل الذى يبدؤه :

«.. الحكاية مش حكاية إيه.. الحكاية حكاية إيه وآه وأوه ويوه ومين وفين وليه وإمتى وإزاي وكام واشمعنى وعشان إيه وعشان مين وعشاننا عليك يارب..» إلى أن يصل - بعد كلمات متدافعة متضاربة هستيرية ومنفعلة وساخرة، تبنى بتراكمها المهوش والمشوش عن عمد حالة ألم محض تحسه غائرا فى قلبك - فيقول فى نهاية المونولوج فى تهالك وسخرية: «.. وشيل وشيل وطى وناق ودلك وغطرش. ثلاثة بالله ما دقت فى حياتى ألد من البلاك آند هوايت».

بين قطبى النزاع «أبو دراع» و«أبو مطوة» هناك الصلة: «الماظ - ليلى جمال»: ابنة الأول التى خطفها الثانى ليتزوجها. «الماظ» ابنة «الاستغلال»، وحبوبة «الرعب».. لكنها مع ذلك هى - عند نجيب - خيط التحول إلى الأمل. كيف ذلك؟

لو أننا نظرنا إلى «أبو دراع» - «الاستغلال» - لوجدنا أنه قرين «الغيبوبة»، فزوجته «نفوسة - ملك الجمل» لا تفيق من الخمر، وهى فى ذات الوقت طرف فى شركة للتجارة فى المومسات مع «لواظ» - تغريد البشيشى» صاحبة بيت الدعارة والزوجة الأولى لـ «أبو مطوة» - «الرعب». وتصبح الدائرة المتحدة فى المسرحية هكذا: «الاستغلال»،

«الغيبوبة»، «الدعارة»، «الرعب»: أصابع «جورج - الإحتلال»
المكتملة المطبقة على عتق الشعب المسجون.

«الماظ» تتجاذبها الأحداث وحدة التناحر بين والدها وحبيبتها؛
تتلمس رويدا رويدا أطراف الدائرة، ويوقظها أن قبضة «جورج»
القوية الضاغطة على عتق بلادها، ليست فى حقيقتها سوى تجميع
للأصابع المنحرفة من أهلها. وتعلو أغنية المساجين لتملأ أذنى الماظ
بالوعى والتطهير المتعاضم:

يا حبسة الزنازين

يا ليل يا ليل يا عين

يا حبس فيك مظالم

تلفيق وكذب ف كذب

يا قاضى سينك جيم

يا لابسين الجوانتى إديكو فيها الدم

هى استغماية ولأدى الثلاث ورقات؟».

ويكون مطلوباً أن تتناهى «الماظ» ابنة الدائرة المظلمة، وتتعاون
مع المساجين على تحطيم الدائرة والقيد، وتغنى شعارها الذى انبثق
داخلها وليداً:

«البادى بالعدوان ظالم

والظالم بالعدوان بادى

والمظلوم أظلم لو سالم أو سلم وما خدش النار

وحين يعود «أبو دراع» و«أبو مطوة» للتزاع، تلجأ الماظ فى حسم التزاع إلى الشورى المباشرة من قاعدة المتفرجين فى الصالة، ويكون الرد الصادق من الناس: «لا أبو مطوة ينفع ولا أبو دراع».

وحين تثبت الصالة صحتها وإيجابيتها، يتخاذل كل من «أبو دراع» و«أبو مطوة».

«الصالة لما تتكلم
نسمع كلامها ونتعلم

.....

الشعب لما يتكلم
كل المسارح تتكلم»

وتنتهى الأوبريت بالمآظ الجديدة، مع الدعوة الخالدة فى نشيد
ساخن الحماس صادق النبيل:

«يا شعب يا معلم
يا صابر اتكلم
علمنا واهدنا
عدينا عدينا
يمين يا مصريين

بالطين وغالى الطين

.....

إن عتَبْكَ ملعون

لتولمى يا مصر

ويكون ترابك جمر

.....

وكل روح على كف

فداكى يا بلادى».

أمام نص زاخر مشحون كهذا، تعود جلال الشرقاوى - خاصة عندما يكون تعاونه مع نجيب سرور - أن يوازن الزحمة والسخونة بتوافذ يفتحها هنا وهناك للبهجة والإمتاع، فهو خير بطبع المشاهد الملول، خاصة إذا كان هذا المشاهد مقصده مسرح البالون والفرقة الاستعراضية. ولقد شكرت لجلال الشرقاوى فى نفسى - كمشاهدة فى جو حار - تركيزه على عنصر الإمتاع والتسلية فى العرض الذى قدمه، وتوفيقه - إلى جانب ذلك - فى ألا يُغفل أيا من الخطوط الجوهرية التى حاولتُ بدورى أن أوضحها فى تحليلى لهذا العمل الضخم الجذاب.

ويحق لى الاعتراف بأن جانباً كبيراً مما وصلت إليه فى تحليلى، لم يكن بإمكانى أن أصل إليه بسهولة من مجرد

قراءتى للنص دون مشاهدتى المتمعة الملتذة التى أتاحها لى جلال الشرقاوى بعرضه الراعى المتفتح للإحياءات الثاقبة التى يتضمنها النص.

أقول هذا وفى اعتبارى الصعوبات المادية، التى لا بد أن كان لها التأثير المباشر فى تعويق تنفيذ كثير من تصورات المخرج وطموحه.

صعوبة مباشرة عانىنا منها نحن المشاهدين، وهى اختلال أجهزة الصوت وعدم دقتها، مما أدى إلى تفويت وصول كثير من الكلمات والأغنيات وبالتالي المعانى!

ولاشك أن إحساس الفنان، المغنى أو الممثل، أن كلماته فى حالة قلق بين أن تكون قد وصلت أو لم تصل، له من رد الفعل بداخله ما يجعله يحمل أعباء مهمته مضاعفة.

ولذلك فإن المجموعة الفنانة التى قامت بحمل هذا العمل تستحق الثناء والتحية مرتين، وإن كنت لا أريد التخصيص، إلا أن عزت العلايلى، بامتيازته المتصاعد، يرغمنى أن أذكره بشكل خاص كفنان يرتقى فى نجاح درجات التمثيل الجاد والكوميدي والاستعراضى على حد سواء.

وأعتقد أن لىلى جمال، بعد أن أثبتت وجودها الجذاب الصبوح الملىء بالحياة والوعود، جدير بها أن تبدأ بقيمتها الفنية كممثلة

استعراضية، لها حضور قريب إلى القلب، مع حساسية وموهبة لا يعوزها إلا الرعاية والحماية.

ورغم دوره الثانوى «شحات الشحات»، إلا أن ممثلا مجهولا - أو جديدا - اسمه: محمد عبد العزيز، استطاع أن يستأثر بانتباهنا وضحكاتنا طيلة حضوره على المسرح، وعسى ألا يعود مجهولا، وعشمتنا أن يظل جديدا.

«ملك الشحاتين» أساسا من العروض الاستعراضية، يشكل فيه الرقص والموسيقى جانبا جوهريا. والحقيقة أن تشكيل لوحات الرقص والحركات لم تكن سوى أشاتات جمل رأيناها من قبل هنا وهناك، و«كله رقص بلدى هات»، باستثناء لوحة «بيت المومسات» التى لم يكن تكوينها أو أداؤها جديدا، وإن كان متقنا حيا.

وبينما تواضعت الرقصات، امتازت الموسيقى، التى اشترك فى وضعها حشد من سبعة موسيقيين هم: محمد الموجى، حلمى بكر، فؤاد حلمى، عبد الحميد عبد الرحمن، عزت الجاهلى، طه ناجى، وعبد الرحمن المصرى.

النار والزيتون

تأليف: ألفريد فرج.

الموسم المسرحي، ١٩٧٠.

حين يصل ألفريد فرج ليقول: «جعلت بطلِي هو القضية، بالمعنى الحرفي للكلمة»، كان لابد أن يجابه فوراً الشكل الذي يفرضه هذا المنطق، ويعبر عنه في مقدمته قائلاً: «.. التمسّت طريقى عند مبتدعى المسرح السياسى فى أوروبا، ومؤلفى العروض المسرحية التسجيلية، وعند مصمّمى عروض ما يسمونه: صالات الليل السياسية وما إلى ذلك.. ولا أجزم أن هذا هو الشكل الأمثل لعرض موضوع قضية فلسطين، ولكنى أزعّم أنه أحد الأشكال المناسبة. تطورت العلاقة بين منصة المسرح والجمهور فى الصالة خلال عشرات السنين الأخيرة.

كانت النصبة فى السابق تتجاهل وجود الجمهور كلية، وقد أقامت بين الممثلين والجمهور حائطا أصم، حدوده هى إضاءة مقدمة المسرح، والممثل يمثل كأنه لا يشعر بوجود الجمهور. وقد نقل بريخت المسرح بعد ذلك إلى مرحلة أخرى.. صار الممثل البريختى يخاطب الجمهور ويمثل للجمهور، أصبح حضور الجمهور جزءا أساسيا من فن المسرح. ولكن بريخت كان يحتكم للجمهور؛ أضفى على الجمهور صفة القاضى والحكم. ثم تطور المسرح إلى اعتبار الجمهور تجمعا سياسيا، على المسرح أن يثيرة ويقوده.. صار الجمهور أقرب للمتظاهرين منه للقضاة، وبذلك اكتسب المسرح سخونة أعلى.. وقد ساهم الكثير من المسرحيين الكبار فى هذا التطور الفنى الخطير، ابتداء من بسكاتور رائد المسرح السياسى، ومرورا ببريخت - عملاقه وملهمه الأكبر - ووصولاً إلى بيتر فايس... ويتر بروك للمخرج الإنجليزى..»

وحين يحدد ألفريد فرج فى حديثه معنى أربعة عروض بالذات هى: عرض «لا أريد أن أموت نجيباً» فى فرنسا، و«على الطريق» فى ألمانيا، و«عشرة أيام» فى روسيا، و«يو إس» فى لندن، ساعدته فى تشكيل مفتاحه الذى عالج به باب القضية الفلسطينية، لا بد أن نعرف أن ما يعطى تجربته أصالتها أولاً وأخيراً هو مدى قدرته على توظيف ما استلهمه من الفنية المتداولة عالمياً لخدمة قضيته،

التي تختلف طبيعة علاقته بها عن طبيعة العلاقة التي يعرضها مثلا المخرج الإنجليزي بيتر بروك بينه وبين فيتنام في «يو إس». إن المحك الذي دفع بيتر بروك لتجنيد مجموعة من الفنانين لإقامة عرض عن فيتنام، يختلف في كثير من جوانبه عن المحك الذي يحرك ألفريد فرج ليقدم عرضا عن فلسطين. المحك عند بيتر بروك هو تساؤه: «إذا قلت إنني أهتم بفيتنام - أنا الأوروبي الغربي - فكيف يمكن أن يؤثر ذلك في طريقة قضائي لوقتي؟».

إن تجربة بيتر بروك هي تجربة البحث عن تأثير فيتنام على الضمير الأوروبي. في قضية فلسطين: نحن الشقان. نحن الحدث. وعلينا أيضا أن نكون المصورين لتأثرنا به. بيتر بروك يعترف أنه لا يعرف تماما ما الذي يريد أن يفعله، لكنه يرفض أن يظل صامتا يشهد من شباكه رجلا يقتل، لذلك فهو يثق على الضمير الأوروبي ليجادله وليندد بعجز الأوروبي - وبعجزه ضمنا - الذي ينظر والمذابح مستمرة. لكن الأمر يظل عند بيتر بروك متروكا للظروف التلقائية لمسار خلق العرض، ويكون الجدل لديه متشابها مع استعراض طول النفس واختبار متانة اللغة، فتبدو فيتنام في نهاية الأمر - رغم براعة العمل وإثارته - كلعبة «الساندوس»، التي يفتحون بها صدورهم من أجل تحقيق الاكتمال الرياضي.

عند ألفريد فرج الأمر يختلف - لابد أن يختلف - فنحن القليل، لا شخص آخر نطل عليه من النافذة ويؤلنا منظره، لذلك فألفريد فرج أمامه غرض واضح هو محكه الأول ومحركه للعمل الفنى منذ البداية، وهو: التعبئة للمقاومة، وهو غرض محكوم به ومطالب بالوصول إليه. وعلى ذلك فيسما تكون صرخة بروك لإدانة الحرب أو وقف الصراع، يستلزم عملنا المسرحى أن تكون صرخته دعوة لأنفسنا لكى نصارع قاتلينا وإدانة كل ما يعوق مقاومتهم الحرية. هنا يختلف الخط بين مسرحنا عن المقاومة، ومسرح الأوروبى عن موضوع مثل فيتنام، وهنا تختلف جدوى الجدل عن الحرب لدينا ولديهم. وعند هذا الاختلاف تبرز القيمة الحقيقية لمسرحية ألفريد فرج.

يقول ألفريد فرج: «الذى يكتب أو يقدم مسرحيته عن القضية الفلسطينية، لابد أن يقرأ عنها ما يساوى أو يزيد عن الذى يقدم بحثاً عنها للدكتوراه...»، ومع ذلك فلم يكن من الممكن للقراءة أن تعطى الوجدان الفنى تلك الشحنة من الغضب والملازمة الحية لاستعمار القضية، كتلك التى هيأتها الزيارة لمواقع العمل الفدائى وجها لوجه أمام المقاومة وضحايا العدوان الصهيونى.

مع أشرطة التسجيل أجلسنى ألفريد فرج:

- «هذا كلام لا يمكن أن يقوله مؤلف... قالت فلاحه!».

- «هكذا تتكلم أم الشهيد، لا دموع ولا شكاية.»
- «هكذا يتكلم الفدائي بهدوء وصفاء ذهن.»
- «ما بدنا طحين بدنا أرضنا: هذه كلمات قروية فقيرة.»
- «هذه الزغاريد فى جنازة شهيد.»
- «أقوى ما فى القضية: المحارب الذى يتوضأ فى نهر الأردن ثم يعبره ليعود أو لا يعود.»
- «لم أشاهد دمعة واحدة. كل الذين قابلتهم وتحدثت إليهم فى مواقع العمل أو العدوان يحكون ما يوصلك إلى درجة الانفعال والتوتر، دون أن يفعلوا أو يفلت منهم الزمام. جاء هذا التأثير على لسان إحدى الشخصيات حين تقول سلمى: لا تبكوا. لا يبك أحد. اغضبوا!»
- «هذا النص الذى أقدمه أحب أن يوحى عرضه بأن جماعة من الممثلين الهواة أو من شباب المناضلين قد اتفقوا على عرضه بروح الفريق، وبحماس الهواة والشباب وتقاليدهم.»
- «هذه مسرحية إيقاع: سرعتها وانتقالها من مشهد لمشهد فى الحال هما ضمان لنجاحها. يجب أن يتصور المخرج أن هذه مسرحية من صنع شباب المناضلين، الذين اختاروا حياة الكفاح، وعلموا بالتجربة الحية أن لحظة تأخير أو تلكؤ واحدة كفيلة أحياناً بأن

تفقد أحد للمحاربين حياته.»

- «نعم، إن سرعة إيقاع هذه المسرحية هو الكفيل بإبراز روح الإقدام ومهارات الحركة، التى تنطوى عليها أعمال الحرب الشعبية.»

- «الصورة الفوتوغرافية جانب أساسى فى تعبير هذا العرض المسرحى الذى يجب أن يجسد الجريمة الصهيونية بالتسجيل الحى.»



مسرحية من هذا النوع عمودها الفقرى هو الإيقاع، الذى تحدثه تكوينات المشاهد ومواقعها، وتقطيعات الجدل وتدخلات الوقائع الحية بأشكالها المتعددة من بيانات وإحصائيات وصور وأقوال وأحداث.. إلخ، إلى جانب الغناء الذى له دور أساسى؛ حيث يؤدى أحيانا التصوير الضمنى للموقف، وأحيانا تلخيص العبء الشعورى، وأحيانا دور الحث والتحريض المباشر والتجميع على الموقف. ومثل هذه المسرحية لا يمكن سردها أو حكايتها. الذى يمكن تقديمه بشكل مقتضب هو الخط الفكرى الواضح فى تشكيلاتها. ألفريد فرج يبدأ من نقطة الواقع الذى لمسه بالفعل: واقع المقاومة. وهو حين يقدمها، يقدمها بشكل يفرض نفسه بشرعية ويسالة غير معتذر ولا متردد، ومن خلال فدائى شاب «أبو شريف» يقدم فى لباقة ورهافة شاعرية أشد نقده للاتفعال فى لحظة مواجهة العدو. نجد أبو شريف - الغارق فى عاطفته الثورية وقد حملته أمه برتقالة

ليزرعها على قبر أبيه فى الأرض المحتلة - لا يملك إلا أن يفعل
بسبب العدو لحظة تنفيذه لمهمة إلقاء قبلة، مما يؤدى إلى إصابته،
وقبل أن يذهب شهيدا يواجه قائده ويعترف بخطئه رغم نجاحه فى
تنفيذ المهمة، ويقول: «آخر غلطة يا صاحبي» ثم يستشهد. ومن
خلال نفس الفدائي - أبو شريف - وفى لحظة مواجهة متصورة -
احتمالية - مع مجندة إسرائيلية، يتكشف لكليهما أنهما كانا أصدقاء
طفولة قبل أن تجبر أسرة أبو شريف على الزواج. ويعالج الفريد فرج
كيف يتحول الإنسان وتختفى عذوبته وتضيع معالمه الإنسانية فى
اللحظة التى يرتضى أن يلبس فيها زى العسكرية المعتدية، ولا مناص
من أن يكون هناك الخط الباتر بين المجندة الصهيونية والفدائي. وربما
كانت هذه السطور من أغنية الضابط الإسرائيلى من أبرع المواقف
التي أراد الفريد فرج أن يلخص بها منطق المحتل الإسرائيلى حين
يريد أن يبدو كريما أو حرا فيكون فى قمة شراسته. وتقول الأغنية:

«خذ يا عربى

عرضك أو أرضك أو عمرك

من رحمة إسرائيل:

شعب الله المختار.

إحنا اللي قسمنا

وانت اللي حتختار».

هذا المنطق الإسرائيلي يحرص خط المسرحية من البداية إلى النهاية على فضحه وتعريه أقنعه بالإقناع والتنوير وإنعاش الذاكرة، مستخدما لتحقيق ذلك الأقوال المباشرة المقتطفة من كلمات زعماء إسرائيل وفلاسفة الصهيونية، أو من خلال استعارة واقع المحاكمات المزيفة وسجلات الأمم المتحدة.. إلخ، أو من خلال استعراض «طبق الأصل» لطبيعة المنطق الذي يشكل وسيطر على وجدان الفرد الإسرائيلي، ويجعله أسيرا أبديا للطمس الصهيوني لبشريته، والذي استطاع أن يجعل مجندا في السابعة عشرة من عمره قادرا على قتل ٤٣ فلاحا عربيا أعزل من دون أن يختلج له جفن.

وحين تذكر لألفريد فرج كلمته على لسان كليبر في مسرحيته سليمان الحلبي: «إن بلدا تدمدم فيه المقاومة ليس بلدا محتلاً بعد»، نفهم الحرص الذي يقوده في مشاهد النار والزيتون، حتى يستمر صعود الدفع إلى المقاومة، من خلال إطار هادئ حثيث لا يرتفع صوته صاخبا، بل يندس في طيات العمل مغلفا كل شيء، ويكون في النهاية الدعوة المبلورة للنار من أجل الزيتون.

ثورة الزنج (شعر)

تأليف: الشاعر معين بسيسو.

١٩٧٠.

الموسم المسرحى القاهرى - فى ملتى واعتقادى - لم يبدأ بعد.
وهو لن يبدأ حتى يتم الإعداد النهائى، ويجىء يوم الافتتاح لعملين
«مُهمين» «عظيمين» هما :

* «النار والزيتون»، لآلفريد فرج - وقد سبق وقدمته فى مقال
سابق.

* «ثورة الزنج»، للشاعر الفلسطينى معين بسيسو.

العملان يقفان معا باكورة جلية لمسرح السبعينات العربى، المسرح
الذى يعرف أنه، وهو يرفض، عليه أن يقدم البديل واضحاً، يقترحه
ويطرحه ويأخذه موقفاً متكاملًا يحمله على عاتقه، وإلى جانبه
يقف، ويكون له نبض المرحلة.

وإذ يقول ألفريد فرج: «البطل هو القضية»، نجد عمله يكتشف شحته بخلق الإيقاع المتلاحق المتوالى المتقل، من موقف يشبه نفس حركة الفدائي وهو ينفذ عملياته متنقلا في خفة وسرعة ويقظة من موقع لموقع. ومن كثافة الشحنة - التي قوامها المزج الفني بين الأحداث الجارية ومحركاتها السياسية: تاريخية ومعاصرة - تنقطر لنا القضية - البطل - بلورة جيدة الطرح، تأخذك لفهمها بجذليها، ثم تسير بك صريحة الاتجاه إلى دعوة التجميع حول المقاومة.

عند معين بيسو: المشغولية هي الثورة: استمرارها وانطلاق فعاليتها، كيف يتم ذلك بعيدا عن الحداثة المتربصة التي تشتت دائما نهش لحمها الحار لكي يجهض الميلاد كل مرة.

القضية: بطل. والثورة مشغولية. ساقان قويتان تتزاملان وتساندان معا في حمل فننا المسرحي للخروج من يؤرته - التي بدا وكأنه كاد يتجمد عندها - إلى رحاب أكثر اتساعا وجدوى ومسخونة.

إن معين بيسو - كفلسطيني تأكله وتشربه القضية منذ وعي التعبير والارتباط بالهموم - كان طبيعيا أن يكون مدخله إلى مسرح المقاومة من جانب يختلف عن ألفريد فرج وإن تكامل معه. إنه يأخذنا من حيث يتركنا ألفريد متوترين مهئين لطريق المقاومة، ويفتح باب الريح.

لماذا تتعدد الفرق؟ ما معنى الظاهرة، والثورة لم تكد تتماثل إلى نفسها؟ كيف يمكن أن تتم المقايضة على الثورة بانتحال أشباه الحلول، التى لم تكن سوى الإجهاض الفعلى للحمل الذى شالته القضية، وهنا على وهن، خلال سنوات عذاب وتيه طوال؟

وكما فرض الموضوع على الفريد فرج اختيارا لإطار التنفيذ، كذلك كان لابد أن تفرض هذه المشغولية وتساولاتها وقلقها إطارها من التنفيذ، ولم يكن ممكنا أن يستوعبها عند معين سوى التصور الشعرى الدرامى. إن القرار هنا لم يتخذه الشاعر، بمعنى: أن الشاعر لا يستطيع أن يقول: سأكتب مسرحية شعرية لأنى شاعر، فهذا لا يمكن أن يتم، لكن المشغولية وحدها هى التى تفرض قالبها، وهى التى فرضت، لكى تنفذ، أن تكون من خلال تصور شعرى. وإن كان بوسعنا أن نقول إن حقيقة معين بيسو كشاعر، كان لها مدخل فى تشكيل اختيار المشغولية، التى يكون تصويرها الأمل: إطار الشعر.

ولعل كلمة «التصور الشعرى للتنفيذ» يجعلنا نفهم عبارة «المسرح الشعرى» بأنه ليس الذى يكون حوار شعرا فقط، بل حين يكون التصور العام للمسرحية بذاته صيغة شعرية تفرض الشكل والرمز واللفظ والإيقاع، بمعنى أننا لو رسمنا المسرحية إلى خطوطها الأولى المجردة، لوجدنا الحطة بذاتها صورة من الشعر. وتلقائيا نأخذ

الشخصيات ثوبها من اللغة والإيقاعات الملائمة، ويصبح تتابع
المواقف والمشاهد تتابعا وراءه حس الإيقاع الشعري، وموظفا - كما
هى وظيفة الشعر - لكى يعطيك رسائل وإيحاءات أبعد وأعمق وأكبر
كثيرا من الحدود الظاهرة.

فاختيار «الشعر» للمسرح لا يكون أبدا من باب الوجاهة، إنما
تدعوك إليه حاجتك عندما تريد أن تعطى كثافة من نوع خاص
للكلمة العابرة، للمعنى المتكرر، للقصة المألوفة. إن «الشعر» يعرف
أنك تجلس على الكرسي وتعرف كل شيء، لكنه يريدك أن تعيد
النظر فى الثابت عندك، فيما تعتقد أنه «لون ثوبك»، أو «لملمس
جلدك». تعيد النظر فى فهمك لحزنك أو يأسك أو دموعك: الشعر
يجرى معك حوارا صامتا، ضمنيا، حوارا يتبادل معك عبر قنوات
تعرفها، لكنك لا تسميها.

و«الشعر» لا يطلب منك سوى أن تحسه أولا حتى يمكن لعقلك
أن يضىء بإدراكه وفهمه، وهذا لا يكلفك سوى أن تفتح جانب
الشعر الكامن فيك ليسطع «الشعر» بالانفتاح عليك. فالكثافة
الشعرية التى تختزل المدلولات فى لمحة لا بد أن تجمع لها - لنستطيع
التراسل معها - غير إحساسنا ومزاجنا اليومي العادى المنهوك.
الاجتماع بالشعر يتطلب منا أن نستحضر أفضل ما فينا: شفافتنا،
وخيرنا، وعشقنا الخصب للحياة، لفهم - عبره - شكل الحب الذى

يدفعنا للقتال، شكل النقاء الذى لا يبلغ طهره إلا بالدم، وشكل الحنان الرؤوم المسك يحد السكين؛ فعبر «الشعر» وحده يمكننا أن نلتقط ونفهم هذه الجدلية الرائعة للمقاومة.

هذا الشعر، الذى أعنيه فى المسرح، هو الذى لا يبلغ كماله الشعرى حتى نحس به معقودا، ولا يبلغ المسرح به كماله الدرامى حتى نراه منصوبا على أرضية من تصور شعرى، نحس فيه هبات الشعر تأتينا ولا ندرى سوى أنها تعبق كل أركان العمل.

ولنعد إلى مشغولية معين بسيسو وتصوره الشعرى لها.

ماذا يحدث عندما تبدأ تيارات الثورة تموج وتتجمع وتندم لكى تنبثق؟

الإجابة لم تكن قط بعيدة عن مشاهدنا. العشرون سنة الأخيرة لم تكن سوى مسرح لألوان من فنون أساليب قمع الثورات فى آسيا وأمريكا اللاتينية وإفريقيا، بل وداخل معسكر الاحتلال ذاته. الطريقة المثلى - كما يبتها آخر البحوث العلمية - هى الطريقة الأرثوذكسية القديمة: أن يأخذ ضارب الثورة أولا جلدا بلون الأرض ليزحف ويتمكن قبل أن يلحظه أحد، وتكون ناصية المعركة عندئذ بيده: فلنأخذ الأقوال شكلا ثوريا لتتحرف بالثورة، ولنأخذ الإذاعات والأفلام والكتب وحلقات البحث شكل الاهتمام باستعراض ثورات التاريخ، لتؤلف من جديد - وفق ما يمكن أن تطعن به الثورات

المعاصرة - التاريخ، الحقائق، الأسماء، الأبطال... كلهم تحت الطلب: يغسلون ويقطعون ويصبغون بالحجم واللون المطلوب، ولتستغل الثورات الحية ويوظف صدقها وسخونتها كمؤثرات طبيعية تضيف على الباطل لمحات من الحق، لكنها تظل «كومبارس» تحت السيطرة، تتحرك حين يُراد لها، وتتجمد حين يشار لها «مستوب».

من هذا الواقع يتولد التصور الشامل للمسرحية عند معين. وهما
صندوق الدنيا - لعبة الأطفال - سيدعونا للمشاهدة:

«صندوق الدنيا والتاريخ على جبل غسيل

أوراق تغسل، أوراق تصبغ

والرأس المقطوع، وأوراق النقد الزائفة على جبل

غسيل...»

وإذا بنا أمام صخب حاد يمتزج فيه صوت آلة التيكروز (آلة نقل الأخبار الصحفية عبر الوكالات إلى أنحاء العالم) مع هدير غسالة كهربائية، ويدور التعامل بين الرجل المنوط بالتيكروز والرجل المنوط بالغسالة. الأول يقطع ورق الأخبار والأحداث ويعطيها للثاني يلقيها في الغسالة؛ يغسلها ثم يدلق فوقها سوائل الألوان، ثم ينشرها إلى جانب أوراق أخرى على الحبل تمهيدا لكي تكبها آلة التيكروز من جديد بصبغتها ذات الأهداف، والغسالة تهدر وهي تدور بما فيها من

وجوه ورجال وعصور ذابت حقيقتها في الصابون، وغسلت ملامحها
تماما لكي يتم قتلها بالحبر المسكوب فوقها:

«.. من سوف يعاقب من يقتل بالحبر؟»

من يقتل تاريخا، من يقتل أباطالا بالحبر؟»

ويتواصل العمل في حماس وزحمة، ويستمر التعامل بين
المتآمرين، التيكزز والغسالة:

«لا بد وأن نغسل هذا الوجه. الآن نغسله، نصبغه، ونعلقه فوق
الحبل.

سنصور بعد قليل.

- تصور من؟

- وجه فلسطين

.....

لا. وجه فلسطين قريب.

لنؤلف ونصور وجهها آخر.

وجهة نرقعه كالحجر ونضرب وجه فلسطين

والتاريخ بمد الكفين بسلة أحجار»

ويتجمد الحوار بين المتآمرين وهما في حركة الاستمرار، حيث

يقطعها دخول امرأة لا تنظر إليهما، ولا يشعران هما بها. وفي
مونولوج مكثف تلخص هذه المرأة رمزا، معاناتها، تفتحها - رغم
المرارة - للأمل أبدا:

«أنا في واجهة متاجرهم تلك المانيكان، مانيكان فلسطين: تظهر
حين يريدون.. وتغيب عن المسرح حين يريدون...

صدرى حائط... ظهرى حائط... وعليه يلصق هذا الإعلان
وذلك الإعلان.

شريانى جبل غسيل... ينصب لتعلق فيه هذى الورقة أو تلك
الورقة.

أنا فى طبق القرن العشرين.. أأكل بالشوكة والسكين.. لكن
سوف يجيئون.. سوف يجيئون.. وسيقطع هذا الجبل، وتحطم هذى
الغسالة، وتكسر هذى الآلة..».

وتغيب المرأة، وتعود الحركة إلى عهدا، ويعود الرجل التيكز
إلى اقتراحه بالابتعاد عن وجه فلسطين القريب والبحث عن وجه
«ننهضه من مقبرة التاريخ»، ليضرب به وجه فلسطين وكل الأوجه
المشابهة، وليكن وجه صاحب الزنج القديم عبد الله بن محمد،
الثائر فى القرن الثالث للهجرة:

«فلقد ثار الزنج

برافو..

وانتصروا فى معركة أو معركتين

برافو..

البصرة سقطت فى أيديهم

لكن ما أسرع ما سقطوا تحت نوافذ بغداد

برافو بغداد).

عبد الله بن محمد قام بثورته سنة ٢٥٥ هجرية بعد أن أعد لها ست سنوات، «اتصل بالرقيق الذين كانوا يعملون حول البصرة فى كسح السباخ، وفى إصلاح الأرض، وفى استخراج الملح، وفى غير ذلك.. وكان المترفون يسومونهم ألوان الخسف والعنف. ولم يكد عبد الله بن محمد يتصل بهم حتى استجابوا له مسرعين وتكاثروا حوله.. مضى فى نشر دعوته وتحرير الرقيق، وضم الأحرار من الفقراء والبايسين وكون منهم جيشا ضخما يهدد السلطان، وكلف المعتمد خليفة بغداد أخاه الموفق ليعد حيلة لقمع الثورة، ونجح الموفق فى مهمته بعد أعوام من الجهد والديكتاتورية الصارمة، ولم يستسلم عبد الله بن محمد حتى أخذه هو وأصحابه وصلبوا جميعا..»، ولا تذكر كتب التاريخ هذا الثائر عبد الله إلا بكلمة الخبيث الملعون.

«القتلة:

المعتمد بأمر الله قتلنى مرة.. وقتلت على أيدي وراقه فى القرن

الثالث مرة. ها هم قد وضعوا السكين على عنقي فى القرن العشرين.

لكنى لن أقتل بعد الآن».

تختلف وجهة النظر بين المتأمرين، فالرجل الغسالة يتخوف
الاقتراب من الزنج وعبد الله بن محمد.

«أنا لا أصل الثورة بالثورة..

أنا لن ألقى لوحا من خشب أو حتى عود ثقاب جسرا.
بين القرن الثالث والقرن العشرين لنصور وجه فلسطين.
وكما أغسلها، أصبغها، أخرجها.. وكما تكتبها أنت
هى ذى فوق الحبل فلسطين».

يحتشد الكومبارس فى مواقعهم المرسومة بين الديكورات الملائمة،
ويبدأ تصوير «كلايت أول مرة - فيلم فلسطين فى القلب». تبدأ
الجلبة وتختلط صيحات المزايدات: «مهندسون، مدرسون، شهداء
وشعراء وأبطال» مع البيع والشراء.

«.. حجر من عكا.. رماد من جثث المذبوحين المحترقين فى دير
ياسين» مع التسول «بصلة، مسمار، دولار، دينار، سروال أصفر أو
أحمر، جرة زيت أو غسل، للهندي العربي الأحمر؟»

مع هاتفات «إنا لعائدون..»

الجلبة مستمرة، والتصوير دائر، والغبطة والرضا يكسوان وجهي المتأمرين.. حتى يدخل عبد الله بن محمد - أو الكومبارس في ثياب عبد الله بن محمد - فيتوقف كل شيء.

وتأخذ المسرحية تصاعدها باحتدام التوتر الدرامي: هذا هو تأثير القرن الثالث يجابه متأمرى القرن العشرين، ويتعرف عليهم جميعا: فهذا من كان يتاجر بجلود الزنج، وهذا من كان مقاول توريد الشعر، «والآن يؤلف باسم فلسطين للقرن العشرين»، وهذا من كان النخاسي: «أولم أقطع رأسك؟ هل الصقت، بصمغ أم بلعاب، رأسك بين الكفين، وهربت من القرن الثالث للهجرة، وأتيت فلسطين؟...».

وهؤلاء المتزايد بهم خلف الأسوار، أوليسوا هم «زنج البصرة والأهواز»؟

«انطلقوا الآن

كونوا ما شئتم

زنجاً في القرن الثالث للهجرة

أو زنجاً في القرن العشرين

إن عليكم أن تنطلقوا الآن

لا يستأذن عبد من قيصره كي يشعل ثورة».

يتغير المشهد إلى عبد الله بن محمد في القرن الثالث للهجرة

مهموما بانكسار الثورة، وزوجته وطفاء تضمد جراح أحد ثوار
الزنج:

- «الكفرة

هل جلدوه بسوط.. أو محراث؟!!

- حين يصير السوط هو المحراث، يفتح أخدودا فى
الظهر أو الصدر.. فعلينا أن نلقى يا وطفاء
بيذور الدم».

ويينما يدور الجدل بين وطفاء وعبد الله حول الثورة: «متى تنبت
أسنان للجرح؟»، يعود الرجل الغسالة فى دور للخروج:

- «ستوب

- برافو

أتقنت الدور».

وينكره عبد الله: «لن يخرج أحد بعد الآن لنا».

وتستمر المسرحية فى صعودها «حيث تمد جراح القرن الثالث يدها
بجراح القرن العشرين». وحين يطرح الخليفة الاختيار بين كيس
الذهب والرأس المقطوع، لا يتردد عبد الله فى اختيار الرأس
المقطوع، ويكون قد حدد طريقه:

«كان علينا أن نتبع خط الدم

.....

.....

كان علينا أن نضرب بالصدر العريان جدار الزنزانة
كان على أقدام الزنج العريانة أن تترك آثارا فوق بساط
المعتمد ترصعه بالوحل

.....

.....

حين يكون هنالك رجل واحد يملك كل الدنيا
لابد وأن تشهر سيفك أو تبتلع السيف.

وفوق الحلبة لا يبقى من الثورة لعبد الله سوى وطفاء وطفلها
بأحشائها: «ألقيت له سيفاً يا وطفاء». ويذهبان: هو ليموت فوق
صليبه، وهى لتلد دون أن تعرف أين:

«أين سامضى؟

والسيف أمامى؟

والسيف ورائى؟

والثورة تعدو كغزال تتبعه كل كلاب الصيد....»

لكن، كان على وطفاء أن تنطلق وتستمر فى العدو «من أجل
الطائر فى أحشائك يا وطفاء».

وطفاء هذه: القضية، الأم، الأرض، احتواء الثورة ورحمها

الزمنى المتصل عبر القرون، لا يدركها الوهن أبداً، ولا يملك قلبها مطلقاً اليأس. وهى حين تساءل:

«هل قدر الثورة أن تلد الطفل الأول للسكين

والطفل الثانى للسكين

وكمين بعد كمين

ينصب للطفل الثالث؟».

تعرف أنها تساءل لتعلن - كما أعلن عبد الله من قبل حين اختياره للرأس المقطوع - تقبلها للتحدى الباهظ من أجل أن يأتى اليوم الذى تستطيع أن تلد فيه طفلاً يعيش ويزرع.

حين يفشل «الرجل الغسالة» فى أن يعزل وجه عبد الله بن محمد عن صوته، حين يفشل فى أن يغسله كئاثراً، ويحوّله إلى كومبارس مصنوع مصبوغ، وحين يفشل فى خداعه بتلفيق وجوه ليست لوطفاء؛ يظهر الرجل الغسالة بوجهه الحقيقى: جزارا، بالقوة يقيد وطفاء فى زنزانه بالقرن العشرين، ويقيم لها من يضرب بطنها ليجهضها. حين تحلق وطفاء فى وجه ضاربها تتعرف عليه: إنه الزنجى الثائر الذى كانت تضمّد جراحه ومات فى القرن الثالث للهجرة، ليعيش فى القرن العشرين. وعندما يفى الزنجى إلى نفسه يختار أن يعود ثائراً ميتاً فى القرن الثالث للهجرة على أن يكون عميلاً حياً فى القرن العشرين. وقبل أن يعود إلى قرنه؛ يطلق وطفاء

من الزنزانة. وحين يعرض عليها أن تعود معه إلى القرن الثالث
ترفض وطفاء:

والا.....

لابد وأن ألد هنا... فى هذا القرن

لا أدرى أين

لكن هذا الطفل بأحشائي

سيقود خطاى

... ..

أخرجنى من باب الزنزانة

فأنا الأخرى لا أعرف لى داراً فى هذا القرن

واسمى فى القائمة السوداء

فى قائمة القرن العشرين السوداء

أنا وطفاء...

لكنهم سوف يجيئون

فى صدرى خبات لهم سيفاً منذ القرن الثالث للهجرة

سيفاً منقوعاً فى الدم

وكدحت طوال الدهر
ونزفت العرق على كل رصيف أبيض أو أسود
وحملت حقيتي الملعونة
عبر مطارات العالم
خبأت لهم قنبلتي فى أحشائي
أمشاط رصاص وصوابع ديناميت.
سوف يجيئون.. سوف يجيئون
ويهزون العالم كالشجرة
كى تسقط تلك الثمرة
الثورة، الثورة، الثورة..»

حين تخرج وطفاء من الزنزانة تبحث، والحمل يثقلها فى ساحة
الصلبان عن صليب عبد الله لتستطيع أن تلد فى ظله طائرها الذى
صار يتنفذ بصدرها؛ ينقره ليخرج. لكن الرجل الغسالة والتيكرز
يكونان قد نفذا مؤامرتهما:

«لتؤلف عبد الله آخر
لتؤلف ولنخرج أكثر من عبد الله

.....
حين يصير هنالك أكثر من وجه، أكثر من سيف لعبد الله
فعبيد البصرة لن تعرف من يتبع من؟»

وتواجه وطفاء عشرة صليبان، كل صليب يحمل وجه عبد الله :
«من نحت من الوجه الواحد هذى الأوجه، أين سالد
ابنك يا عبد الله؟

.....
من كسر خشب صليبك
كى يصنع منه هذى الصليبان العشرة؟
هل أصبح رأسك ورقة نقد؟
أم صار غلاف كتاب
تطبع منه آلاف النسخ المكرورة؟!
من منكم خبأ تحت قميصه،
أو تحت صليبيه أقماطا للطفل
ليمد بها يده الآن.
من منكم يعطى هذا المولود اسما
يا عبد الله؟
يعطيه علما وجواز سفر

من يتبع منكم من؟

فالسكين على صدرى يا عبد الله!

أين سالد ابنك، أين سالد ابنك؟» .

ويخرج صوت عبد الله بالنداء لوطفاء:

حين الصليبان العشرة تتجمع يا وطفاء

هزى جذع صليبي

تساقط منه أقماط للطفل.

يتفتح كالزهرة فى خشب صليبي اسمه».

وتبحث وطفاء عمن يجمع لها الصليبان لتلد وتنتصر.

وتنتهى المسرحية، ويكون هذا هو العمل الشعرى الذى يجعلك شاعرا، أى محركا للثورة فى ذاتك.

وإذا كان مسرح الجيب يتأهب لافتتاح عرض هذا العمل الجميل خلال الأيام القليلة القادمة بإخراج نبيل الألفى وبطولة عبد الله غيث ومحسنة توفيق وسهير المرشدى وديكورات عمر النجدى، فأنا سأظل مع ذلك أحلم بذلك الموسيقار القومى الذى سيستطيع أن يجعل «ثورة الزنج» أول أوبرا عربية.

فبراير ١٩٧٠

سر الحاكم بأمر الله

تأليف: على أحمد باكثير.

إخراج: فتوح نشاطى.

الممثلان الرئيسيان: يوسف وهبى، أمينة رزق.

البيت المسرحى: المسرح القومى.

الموسم المسرح: ١٩٧٠-١٩٧١.

• وثيقة •

إنه فى يوم ١٨ من مارس ١٩٧١، ذهبت إلى المسرح القومى وشاهدت عرض افتتاح مسرحية «سر الحاكم بأمر الله» لعلى أحمد باكثير - إخراج فتوح نشاطى، وبطولة يوسف وهبى وأمينة رزق - وقضيت سهرة ممتعة.

نعم. نحن فى عام ١٩٧١، وأنا هى صافى ناز كاظم!

• نعيمة

قبل بدء العرض فى الطريق إليه كنت لازعة ساخرة. قلت لمن حولى إننى - بعد يوسف وهبى - سأعود إلى البيت فى «حانطور». وقلت لزميلنا الكاتب عبد السلام مبارك - ابن المرحوم الأستاذ الدكتور زكى مبارك:

إننى أتوقع أن أقرأ نقدا للمسرحية بقلم والده. وقلت أن نختار موضوع المناقشة السياسية عن الحلفاء ودول المحور! وقلت أخيرا: إننا لا نريد «سر الحاكم بأمر الله»، لكننا نريد سر «العالم»(*) بأمر المسرح. وضحكنا. لكننى كنت حزينة، شاعرة بالأمور تسير عكس الأحلام.

لم أكن أتوقع أن يسمح لى العمل - من حيث لا يدرى - بمتعة ممارسة الخلق كما يجب أن يمارسه المتفرج الحديث للمسرح، وأستوعب من مكانى فى القاعة معنى متكاملا بديعا، لم يكن مقصودا فى نية المؤلف أو المخرج أو الفنانين الممثلين، لكننى استطعت أن أنسجه من تضافر خيوط الهم المعشوشب فى الصدر، ودخان الاحتراق المتصل فى النفس، مع الكليات الناتجة التى تندافع لتشكيل كذروة نهاية لخطوط هذا النوع من البناء المسرحى، الذى يمثل النقيض الكامل لتذوقى ومبدئى الفنى.

(*) كان الأستاذ محمود أمين العالم هو رئيس هيئة المسرح فى هذه الفترة.

• ظاهرة

دائما هو التناقض الكلى الذى يولد الاكتشاف والتفجر :

الأبيض يكشف الأسود، والأسود يدل على الأبيض، لكنها المشكلة دائما بين الأسود ودرجاته والأبيض ودرجاته.

التناقض الواضح يولد الاكتشاف، ومن ثم توفير الجهد للتأمل والتفكير، واستعادة ما يكمن فى البديهيات من قوة وحكمة، وما يمكن أن يعطيه الخطأ من مدلولات غائبة عن القصد، وما يمكن أن يتدبره الإنسان ويستدعيه من ذاته حين لا يكون أمامه توقع أو احتمال أو أمل. وها هو عمل نموذج «نقيضى فى الفن»، وأنا لم أزل - كما أريد أن أكون - من مؤمنى الرومانتيكية الثورية فى الفن وكل شىء.

أجلس براحتى الكاملة، لا أجهد نفسى فى تعيين ماهية من أمامى لأنها واضحة: أنا الخطأ عنده وهو الخطأ عندى. أتفرغ للتأمل والتفكير وتلقف ما يبرر من مدلولات غائبة عن القصد، فتصهرها كيميائى فى حمضها الخاص وتبلور لى تشكيلاتى كتلك التى أشكلها من قطع السحاب، فتعكس حالتى وفكرى وما أحتاج إليه.

• خلفية

إننى هنا لا أقول رأى، ولكننى أقول تجربتى وتحليلى لها.

فى عام ١٩٥٨ رأيت يوسف وهبى، وكنت لم أزل فى دائرة ظله: درجة من درجات لونه.

لذلك كانت مشاحسى العنيفة معه: خوفى أن يحتوينى ويسيطر علىّ وأنا أريد منه الفكك والخلاص. فى عام ١٩٦٨ و١٩٦٩ رأيت وكنت قد تبلورت نقيضا له على الطرف الآخر. تماما كنت خارج كل درجات لونه.

لكن يبدو أننى لم أكن قد تجردت من الخوف تماما من أن هذا الرجل يمكن أن يتهددنى، ربما لأننى رأيت أننا لم نتخلص منه نهائيا فى أنفسنا، وربما لأنه قدم نفسه وقدمته دائرته بصورة الذى يجب أن يسود، لأن الدائرة المناقضة غير موجودة، أو تقاعست عن أن توجد.

فلم تكن عداوتى إذن للرجل فى إطاره، بل كانت عداوتى له فى إطارى، وعليه خرجت مقاومتى له.

هذه المرة اختلط الأمر قليلا فى البداية:

كيف يعيد المسرح القومى يوسف وهبى؟

هل يعيده قيمة مسرحية مستمرة؟

هل يعيده قيمة مسرحية قائمة؟

هل يعيده قيمة مسرحية كانت، وعلينا أن نراها فى صورة حية
كيف كانت؟

هذه التساؤلات الثلاث تجر الحديث إلى ضرورة التفرقة بين ثلاث
وسائل لربط الاتصال بالقديم للاستفادة وخدمة الحاضر:

١- بعث التراث: ومثالها التقرى تجربة فرقة الموسيقى العربية.
ومثالها فى المسرح يكون التقلب لبعث المحاولات الأولى فى
المسرح العربى على يد «القبانى» و«صنوع».. إلخ.

٢- تقديم الكلاسيك بمفهوم معاصر: ومثالها تجارب المخرجين
العالمين فى تقديم مسرح شكسبير والمسرح اليونانى.. إلخ
بمفاهيم معاصرة تصلح فى ذاتها حركة مسرح حديث، مثل:
تجربة بروك فى «الملك لير»، وجيلجد فى «هاملت»،
وجروتوفسكى فى «الأمير الوبى».. إلخ.

٣- تقديم متحفى لبعض أشكال كانت فى رصيد مسرح أمة من
الأمم، وكلمة «متحفى» هنا أقرب إلى معنى الصور الماضية فى
الالبوم التى يلذ للإنسان التقلب والإمعان فيها لعقد مقارنة أو
استلهاً بشكل من الأشكال، أو لمجرد التسمية عن النفس
بالمفارقة والاختلاف. ولا يدرى قيمة الضرورة هنا سوى الذى
يهوى قراءة التاريخ المحض للاستدلال منه على رؤية معاصرة
يكون هو مكتشفها، والذى يهوى التردد على المتاحف، سواء

كان متحفا مسرفا فى قدم حقبته التاريخية مثل الأتنيكخانة، أم قريبا مثل «متحف مختار» الذى يضم مجموعته الفنية. مرة أخرى: كلا المتحفين يقدم لنا حقائق تقريرية نأخذ منها ما نشاء، ونستخرج منها الدلائل والنتائج التى تعن لنا وتكون خاصة بنا.

• إطار يوسف وهبى

التبس الأمر على الكثيرين بسبب عدم الوضوح الذى وقع فيه المسرح القومى إزاء إعادة تقديمه لمسرحية «سر الحاكم» وتقديمه «ليوسف وهبى»؛ فلم نعرف: هل أراد المسرح القومى أن يقدم مسرحية «سر الحاكم»، أم أراد أن يقدم «يوسف وهبى»؟ والحقيقة أن المسرح القومى ترك الأمر لنا نأخذه على الهوى الذى يريحنا.

ولقد شكرت أريحية المسرح القومى - أو تبليبه - وقررت أن أقرء لنفسى الإطار الذى يمكننى به الترحيب بيوسف وهبى وفتوح نشاطى وعلى أحمد باكثير.

حيثياتى بدأت بحسمى أن الأقطاب الثلاثة ليسوا تراثا، لأنهم أحدث من أن يكونوا تراثا. كذلك ليسوا «كلاسيك» يقدم بمفهوم قديم أو معاصر. إنهم بالفعل أقرب إلى التحديد حين تأخذهم صورة ماضية فى اليوم مسرحنا القومى، ولو أردنا أن نعطيهم صورة شعرية نقول: ورقة شجر جففت بين صفحتى كتاب، لكننا ما زلنا نذكر اليوم الذى كانت فيه خضراء!

ونجد أننا فى اللحظة التى وضعنا فيها هذه الصورة، ولدت لنا فى الحال عدة خواطر قد يكون الكثير منها بذورا لمدالوات وأفكار. فيولد لنا مثلا خاطران: ورقة الشجر تكتسب قيمة أكبر كلما اكتمل جفافها بين صفحتى الكتاب، وأنها تحولت إلى «مجرد» يمكن أن يستوعب ما نلقيه فوقه من إسقاطاتنا الخاصة أو الشاملة.

هناك كلام كثير ما زال لدىّ حول هذه النقطة، أرجئه لكى أصل إلى القول الذى أبغى أن أؤكدّه وهو:

الورقة الجافة لا يمكن أن تعطيك أخيلة ما لم تكن أنت فى الأصل قادرا على التخيل وراغبا فى الإسقاط والاستنباط. الورقة الجافة تساعدك فقط - دون أن تملك إرادة المساعدة بحيادها وانتفاء حيويتها الخاصة وابتغاء وجهة نظرها - فهى مباحة لك: تلوى عنقها فى الاتجاه الذى تريده. وهذه هى قيمتها وعظمتها وسر امتنانك وشكرك لها؛ فهى صامتة لا تشوش بصوتها على إنصاتك لصوتك أنت، وهو أمر قد ينغلق فهمه على الكثيرين ممن لم يؤتوا من الخيال والغور الداخلى إلا قليلا.

• ملاحظات

أول خاطر أتانى أثناء المشاهدة هو أن تكوين الممثل الحديث لم يكتمل تناقضه مع يوسف وهبى، فها هى العناصر الشابة التى لجأ إليها المخرج للترميم بديلا عن الأجزاء القديمة التى تساقطت، ها هى

فى تجانس تام كأنها ليست بجديدة على الإطلاق. إبراهيم الشامى - أحد النجوم المعاصرة اللامعة فى المسرح القومى، يقف أمام يوسف وهبى ناجحاً متيناً فى أداء حمزة المجوسى، لكنه قطعة من دائرة لون يوسف وهبى - إبراهيم الشامى لا يفتعل التجانس مع يوسف وهبى، فهو الذى حمل ركننا كبيراً من عرض «ليلة مصرع جيفارا» و«البلياتشو» وغيرهما من عروض المسرح القومى المعاصرة.

• يوسف وهبى هو يوسف وهبى.. وهذا حقه

أمانة رزق هى أمانة رزق، وهذا حقها، لكن اللوم على الذين هم جدد وقدماء فى ذات الوقت.

* لأول مرة يتلقى صلاح عبد الكريم فى عمل مسرحى، يبدو رافده الطبيعى. أسلوب وإيقاع صلاح عبد الكريم فى تصميم الديكور المسرحى لأول مرة فى إطاره الحقيقى وبيته الذى يتمى له.

* بناء المسرح القومى وتصميمه هو هذه المرحلة التى يعكسها عرض «سر الحاكم بأمر الله».

* إمكانياتنا المسرحية المعاصرة فى أساسها لا تختلف كثيراً عن هذه الإمكانيات المعروضة أمامنا.

* فتوح نشاطى مناسب لنفسه ولا يدعى لنفسه المعاصرة، آخرون أصغر فى العمر الزمنى فقط من فتوح نشاطى لكنهم لا يختلفون عن أسلوب مرحلته فى شىء، ومحسبون علينا من المخرجين المعاصرين!

* المدرسة الحديثة - كما أتصورها - لم يخضها بعد المسرح العربى .
المسرح العربى ما زال بشكل عام تجويدا وتنقيحا وتنويعا للمدارس
الثلاثينات والأربعينات، باستثناء بعض نسمات قليلة لها طموح
الاستفادة من أفكار الستينات، تهب على استحياء ثم لا تلبث
أن تختنق أو تنحنى للعاصفة.

* المدهش أن يوسف وهبى اكتسب قيمة فنية من كبر سنه، وتبدو
عليه آثار استفادته من ملاحظات المدارس الحديثة. تحليل ذلك
قد يكون كالتالى: إرهاق العمر حد من إمكانية الحركة عند
يوسف وهبى. هذا النقص فى الإمكانية ولد عنده فائدة
إيجابية، إذ حدث - رغما عنه وعن مذهبه فى التمثيل - من
مبالغات الأداء الحركى والصوتى، فأكسبته مهابة الحركة
وبطنها مهابة لاثقة بمتطلبات الدور، وأرغمته فى نفس الوقت أن
يوظف ذكاءه ويرمى ثقله على منابعه الأخرى ليلبغ بالمفارقة
والفكاهة كل ما كان يخفق فى أن يبلغه قديما بالإلحاح
الميلودرامى.

* يوسف وهبى وفتوح نشاطى يتحركان من منطلق اليأس، الذى
يتحول عند مطلقه إلى راحة تشبه كثيرا راحة تحقيق الأمل.

ليس لديهما «قلق الواقع» أو «توتر الاحتمال»؛ هناك المزاح
الطيب والثقة باستقرار العدم. لا غرو إذن أن يشع منهما جو
من العذوبة والتسامح يجعلنى أفصل من العرض ثوبا بمقاسى.

* من هذا العرض - نموذج نقضى فى الفن - استطعت أن أخرج
برؤية وخواطر وقيم أحتاج إليها فى الفن والحياة، بل وأكاد
أجزم أن ما خرجت به لم يستطع أن يولده عندى منذ سنين
عمل من أعمال الكتاب المتخصصين فى تقديم الرؤية الجديدة!

* الحكمة الأخيرة: إن التطور الحقيقى فى الفن لا بد أن يحدث
أولا للعين التى تتلقى، وكل المفهومات الثورية المعاصرة التى
يبرزها المخرجون فى الأعمال القديمة كامنة أصلا فى أعماقهم
هم.

مارس ١٩٧١

من ملف المسرح المصرى فى الستينات والسبعينات

من المعروف أن مصر قد شهدت نهضة
مسرحية فى فترة الستينات ومطلع السبعينات
من القرن الماضى ، تشكّلت فيها ملامح
المسرح المصرى وخرج لنا من رحمها جيل من
صُنّاع المسرح لاتزال بصماتهم واضحة ومؤثرة
حتى اليوم : ولهذا قد اهتم بتلك الفترة
المسرحية كثير من نقاد ومؤرخى المسرح ،
وعلى رأسهم الأستاذة (صافى ناز كاظم)
مؤلفة هذا الكتاب ، حيث تناولت عبر صفحاته
عشرين عرضاً مسرحياً من أهم وأبرز عروض
الستينات والسبعينات ، طبّقت عليها نظريتها
النقدية ، وأرّخت بها كذلك لأهم الاتجاهات
الجديدة فى المسرح العالمى وتأثيرها
فى المسرح المصرى حين ذاك ، الأمر الذى
كاتبها ، وجعل منه وثيقة ناطقة فى تاريخ
المسرح المصرى .

الدار المصرية اللبنانية

Bibliotheca Alexandrina



0421253



6 222006 301019